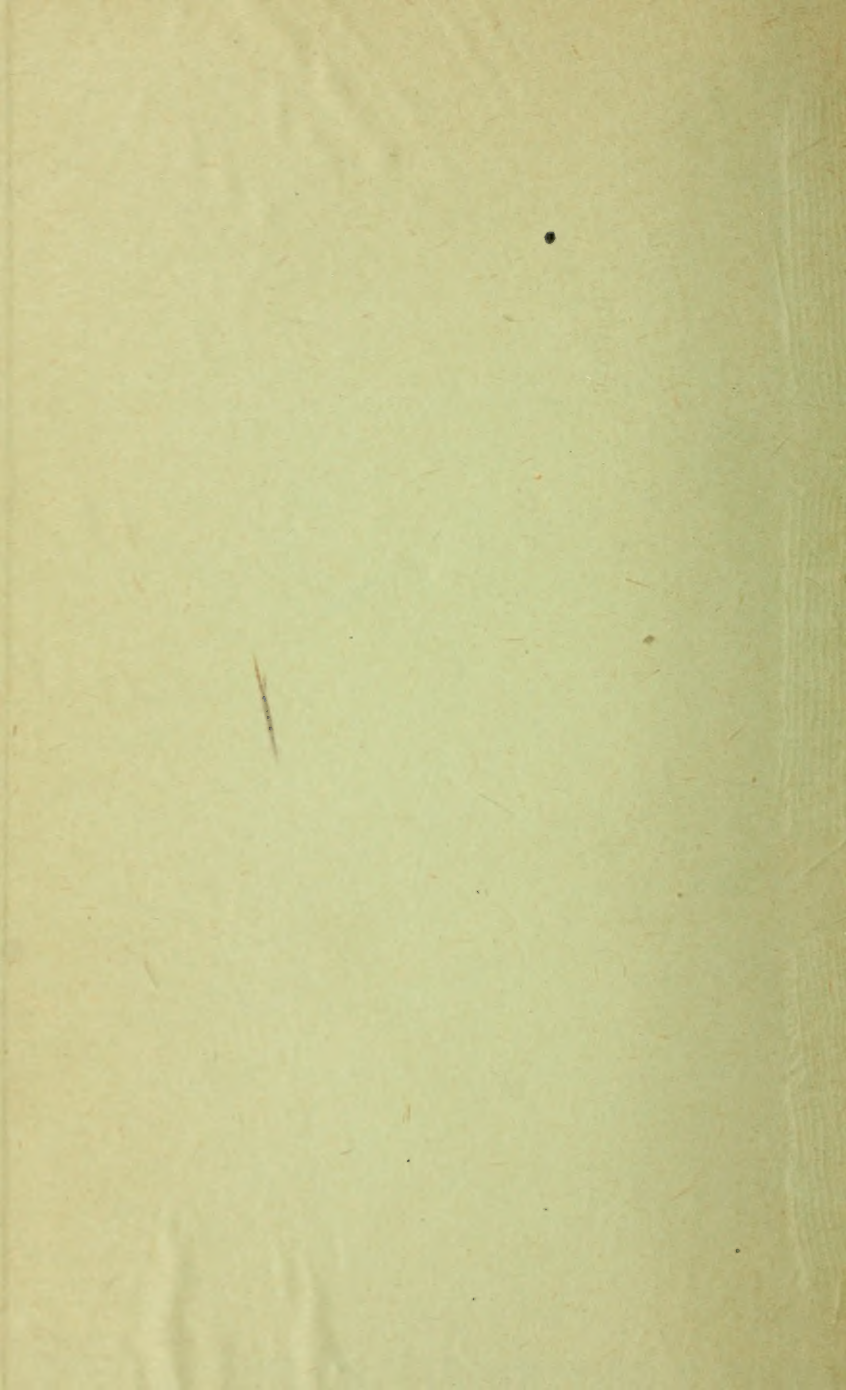
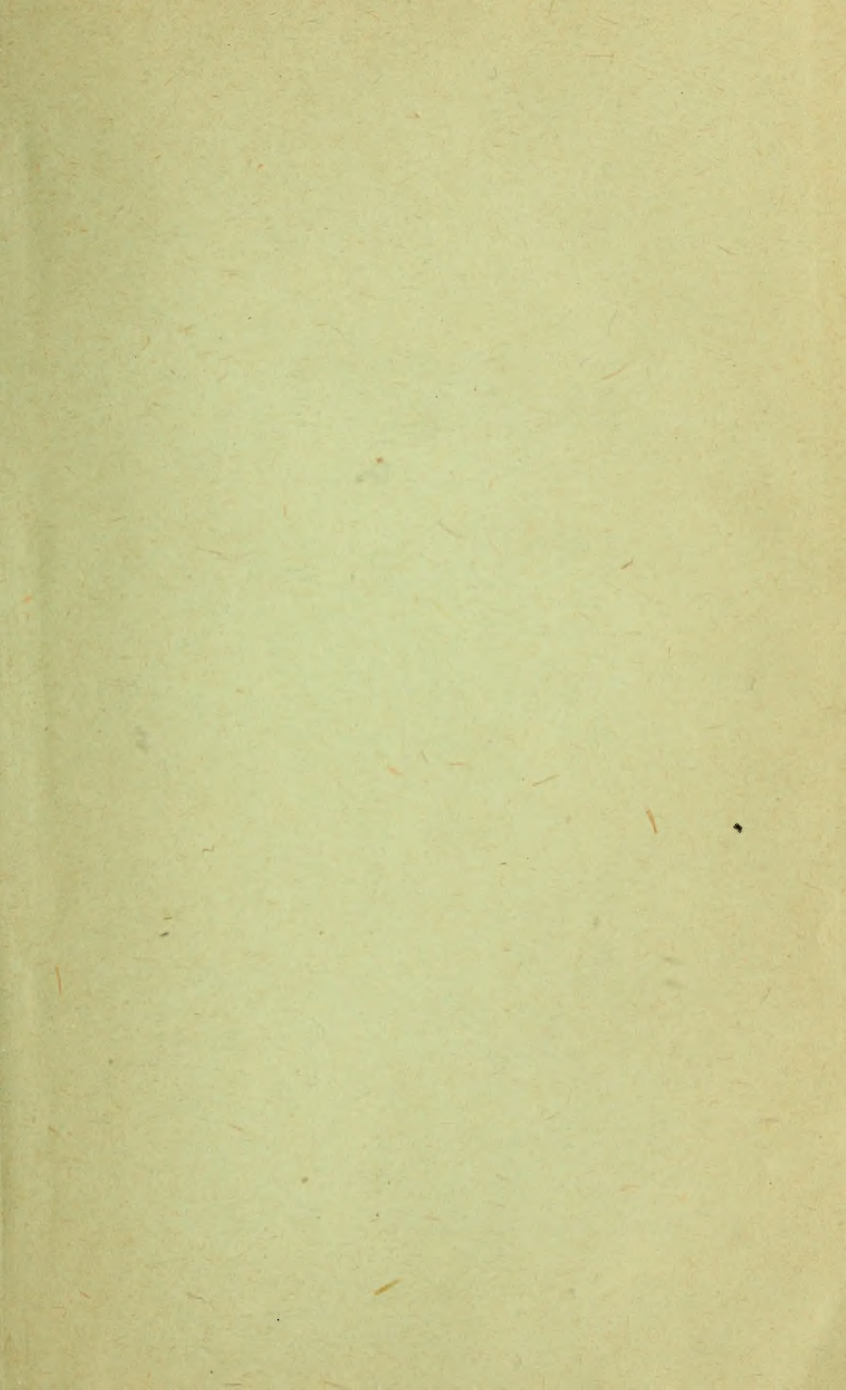
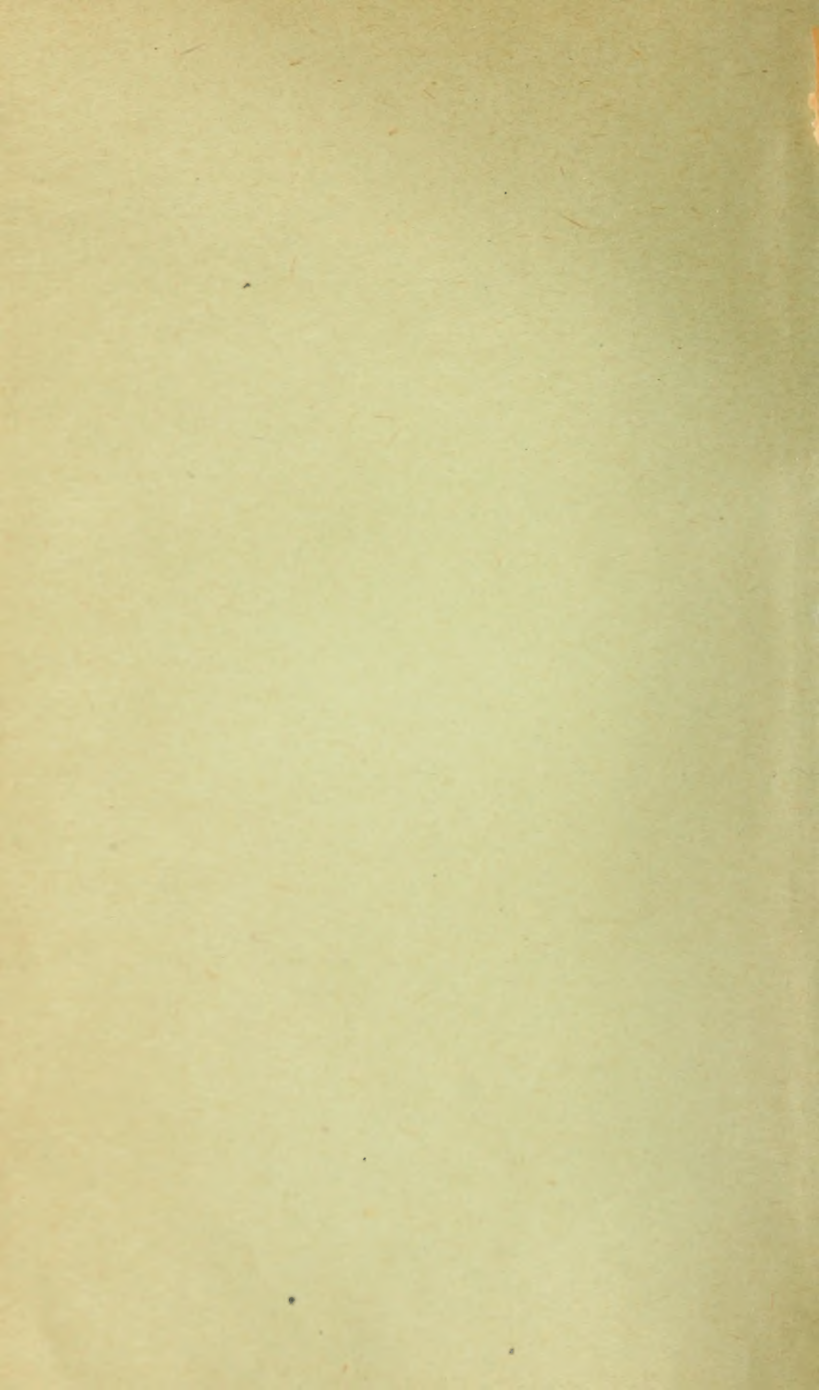
Alfred Schaer.

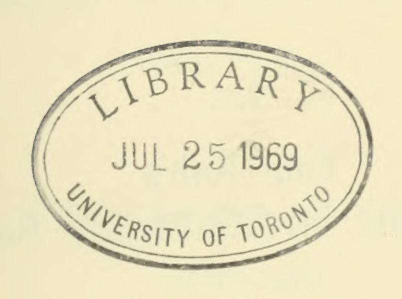
Emil Kuh's kritische und literarhistorische Aufsätze.

(1863-1876)








LIBRARY
JUL 25 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

Schriften
des
Literarischen Vereins in Wien.

XIV.

Emil Kuh's kritische und literarhistorische Aufsätze.

(1863—1876.)

In Auswahl herausgegeben und eingeleitet
von
Alfred Schaer
Dr. phil. Privatdozent an der Universität Zürich.



Wien 1910.
Verlag des Literarischen Vereins in Wien.

Emil Kuh's kritische und literarhistorische Aufsätze.

(1863—1876.)

In Auswahl herausgegeben und eingeleitet

von

Alfred Schaer
Dr. phil. Privatdozent an der Universität Zürich.



Wien 1910.

Verlag des Literarischen Vereins in Wien.

K. u. k. Hof-Buchdruckerei u. Hof-Verlags-
Buchhandlung Carl Fromme in Wien.

Zur Einführung.

Der vorliegende Versuch aus dem reichhaltigen Schatze des literarischen Nachlasses von Emil Kuh wenigstens vorerst einige seiner bedeutendsten kritischen Aufsätze einem weiteren Leserkreise als bisher zugänglich zu machen, dürfte gleichzeitig eine Ehrenschuld gegenüber einem unserer ersten und feinsinnigsten österreichischen Literaturkenner abzutragen haben. Neben dem durch seine meisterhaften „Literarischen Herzenssachen" (Wien 1877) in Forscherkreisen rühmlichst bekannten Fachgenossen Ferdinand Kürnberger (1823—1879) nimmt der einzigartige, tiefgründende Hebbelbiograph Emil Kuh als sein würdiges Seitenstück, in der Geschichte österreichischer und ausländischer Literaturkritik gewiß eine hervorragende, von vielen seiner Nachfahren vielleicht noch allzu wenig gewürdigte Stelle ein. Es ist hier nicht der Ort, eine ausführlichere literarische Würdigung dieses in der Kunst geistvoller Reproduktion besonders ausgezeichneten und begabten Schriftstellers zu versuchen; seine eigenen Werke, bisher

vielfach und weithin in Zeitungen und Zeitschriften zerstreut, mögen für ihren Urheber sprechen und ihm ein liebevolleres, schöneres und dauernderes Denkmal setzen, als es die Feder eines nachgeborenen Verehrers seiner Arbeiten zu tun vermöchte! — Nur einige biographische und literarhistorische Bemerkungen mögen der vorliegenden Auswahl aus den kritischen Schriften des Wiener Journalisten und Kritikers „par excellence" noch vorangeschickt werden.

Emil Kuh ist am 13. Dezember 1828 in Wien geboren und war nach Absolvierung des Gymnasiums zunächst eine Zeitlang im Tuchgeschäfte seines Vaters und dann in Troppau im Eisenbahndienste tätig. Er verließ diesen aber bald, trat zum Katholizismus über und widmete sich dann in völlig autodidaktischer Weise literarischen Studien, in welchen er besonders von seinem Freunde, dem Germanisten Professor Franz Pfeiffer in Wien, gefördert wurde. Zu seinen weiteren Jugendfreunden, die ihm bis zu seinem Tode nahestanden, gehörten außerdem die beiden nachmaligen Minister Josef Unger und Dr. Julius Glaser. Er heiratete dann die früher in Hannover, seit den fünfziger Jahren an der Wiener Oper beschäftigte Sängerin Adele Ferrari, die eine herrliche Mezzosopranstimme besaß und eine unendlich liebreiche, großdenkende und verständnisvolle Gefährtin seines Lebensweges war. Den Winter 1858/59 brachte Kuh in Berlin zu, „wo es"

— wie es in einem an autobiographischen Aufschlüssen reichen und wichtigen Briefe an Gottfried Keller (datiert von Meran, 14. November 1873) so bezeichnend heißt — „fast so traurig in mir und um mich her aussah, wie mit Ihrem Heinrich Lee [der Titelgestalt des ‚Grünen Heinrich‘] in München. Nach Wien zurückgekommen, begann ich kultur- und literargeschichtliche Vorträge zu halten, um mir einen Weg zu einer Lehrkanzel zu bahnen, die ich bald nachher erlangte. Damals brach ich auch unbarmherzig meine poetischen Bestrebungen ab, die ich bis dahin als das mir Wichtigste festgehalten hatte“. In jene Zeit fielen die ersten kritischen und literarischen Publikationen Emil Kuhs, vor allen Dingen seine geistvolle kleine Studie „Fr. Hebbel, eine Charakteristik“ (Wien 1854), die erste Vorarbeit zu seiner späteren, umfassenden Hebbelbiographie in zwei Bänden, sodann die „Drei Erzählungen“ (Troppau 1857) und die „Gedichte“ (Braunschweig 1858). Im Jahre 1864 erhielt Kuh die bereits erwähnte Gelegenheit zu öffentlicher Wirksamkeit als Kritiker, indem ihm eine Professur für Literaturgeschichte an der Wiener Handelsakademie übertragen wurde, die er bis zu seinem Tode innehatte. 1856 wurde er neben seinem Freunde Faust Pachler als Mitherausgeber der Werke Friedrich Halms testamentarisch eingesetzt und 1863 von der Witwe Friedrich Hebbels auf dessen Wunsch mit der Gesamt-

ausgabe seiner Werke betraut, zu deren zwölf Bänden er jeweilen die Einführungen verfaßt hat. In den Jahren 1854—1876 war er ununterbrochen als journalistischer und kritischer Mitarbeiter mehrerer großer österreichischer Zeitungen tätig, daneben auch als Referent für das Burgtheater. Eine stattliche Reihe wertvoller Artikel und Aufsätze sind in diesen langen Jahren emsigen Fleißes entstanden, von welchen nur einzelne wenige als Separatabdrücke oder als Bestandteile von Büchern später allgemeiner bekannt geworden sind. Das Meiste, was Emil Kuh in diesen Jahren an geistreichen Besprechungen und literarischen Würdigungen der zeitgenössischen Dichterwelt geschrieben hat, ist in den einzelnen Zeitungen und Zeitschriften niedergelegt und zerstreut geblieben und soll nun, wenigstens zu einem guten Teile, in der vorliegenden Ausgabe vereinigt, den zahlreichen und weitverbreiteten Freunden unseres Kritikers neuen Genuß und neue Anregungen gewähren!

Zu den vielen Dichtern, über welche sich Kuh als feinfühliger und verständnisvoller Beurteiler ihres Wesens und ihres Wirkens ausgesprochen hat, gehörten auch manche seiner näheren Freunde, mit welchen er durch mündlichen oder schriftlichen Gedankenaustausch in engerem, persönlichem Verkehre gestanden hat; es sei da in erster Linie auf die schon damals ruhmreichen und anerkannten Namen eines Eduard Duboc (Robert Waldmüller), Fr. Halm, Fr. Hebbel, P. Heyse,

Gottfried Keller, Eduard Mörike und Theodor Storm hingewiesen. Mit dem Schweizer Keller und dem Norddeutschen Storm, zwei ihm so durchaus sympathischen und in gewissem Sinne ja auch wesens verwandten Naturen, stand Kuh jahrelang in intimem literarisch sehr wertvollem Briefwechsel. Auch die Briefe an seine und Fr. Hebbels langjährige, geistreiche Dichterfreundin, die Prinzessin Marie Wittgenstein, die spätere Fürstin Hohenlohe, sind uns noch erhalten geblieben und bieten wertvolle private Äußerungen über Literaturgrößen jener Tage und ihre Schöpfungen. Von den näheren Freunden des Kuh'schen Hauses seien außerdem noch seine beiden fast täglichen Gäste, der Philosoph Bogumil Goltz (1801—1870) und der bereits genannte Berufsgenosse Ferdinand Kürnberger hier erwähnt.

Was uns Emil Kuh an tiefgründenden, in die Geheimnisse der Dichterwerkstatt eindringenden, Form und Inhalt der Werke gleich liebevoll und gründlich umfassenden Literaturkritiken hinterlassen hat, ist ein umfangreiches, auf vielen Gebieten heute noch mustergiltiges, lesenswertes und keineswegs überholtes Lebenswerk. In dem vorliegenden Auswahlbande haben in erster Linie seine bedeutsamen Arbeiten und Aufsätze über Freiligrath, Goethe, Klaus Groth, Halm, R. Hamerling, Hebbel, speziell dessen Beziehungen zu Tieck, Thorwaldsen und Uhland, dann die

Artikel über Hölderlin, W. Jordan, G. Keller, H. Lorm, O. Ludwig und E. Mörike Platz gefunden, während wir die Franz Grillparzer und Adalbert Stifter betreffenden Studien, welche zum größten Teile in Kuhs bekannte und gründliche Monographien in dem Buche „Zwei Dichter Österreichs: Franz Grillparzer – Adalbert Stifter" (Pest 1872, Verlag G. Heckenast) übergegangen sind, hier absichtlich vorerst nicht aufgenommen haben. Es bleibt sowieso noch reiches Material für eine anderweitige spätere Publikation, sei es an diesem, sei es an einem anderen Orte, übrig, das es vollkommen verdient, dauernder Vergessenheit entrissen und der anerkennenden Beachtung der fachgenössischen Nachwelt überliefert zu werden. Es befinden sich darunter noch die prächtigen und nicht weniger interessanten Schriften über Nestroy, L. Pfau, A. Pichler, Schiller, Shakespeare, Fr. Stelzhamer, Th. Storm, L. Tieck, Julius von der Traun, L. Uhland, Varnhagen von Ense, Fr. Th. Vischer, R. Waldmüller und einige andere wertvolle kleinere Notizen zur zeitgenössischen literarischen Kritik. Für heute möge das hier zum Abdruck gebrachte Aufsatzmaterial einstweilen für die scharfsinnige Technik und die berufene Tüchtigkeit seines Urhebers Zeugnis ablegen und den Wunsch nach baldigen ergänzenden Nachträgen wecken helfen. Von weiteren, größeren Veröffentlichungen hat Kuh 1863 das „Öster-

reichische Dichterbuch" herausgegeben, sodann sein berühmt gewordenes Haupt- und Lebenswerk, das er selbst nicht mehr vollständig zum Abschluß bringen konnte, die zweibändige Biographie Friedrich Hebbels, welche von R. Valdeck vollendet 1877 in Wien bei W. Braumüller erschien. (Unveränderter Neudruck. Wien 1907.) Von den anderen in unserer Sammlung nicht oder nur teilweise berücksichtigten Separatabdrücken mögen etwa noch die Abhandlungen „Die Quelle zu Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas" (Leipzig 1861), „Über neuere Lyrik" (Wien 1865), „Franz Grillparzer und sein Besuch bei Goethe" (1866), „Franz Pfeiffer und seine Widersacher" (Wien 1868), sowie die Skizze „Der Kämpfer David Strauß" der Vollständigkeit wegen als wichtigere Bestandteile des Kuh'schen Schaffens angeführt werden.

Aus der überaus glücklichen Ehe Kuhs mit der vor Kurzem erst ihm nachgefolgten Adele Ferrari gingen zwei Kinder hervor, eine ältere Tochter, welche den Bankier W. Itzinger in Berlin heiratete und 1889 starb, und als jüngerer Sohn der jetzige Hofrat Dr. Paul Robert Kuh in Wien, der treue Hüter der väterlichen Schätze, dem ich für seine freundliche Bereitwilligkeit, mit der er mir den Nachlaß seines verehrten Vaters zur Verfügung gestellt, sowie für das stets unermüdliche und hilfreiche Wohlwollen und Interesse, das er mir bei der Auswahl und Drucklegung dieser

Kritiken entgegengebracht hat, auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Emil Kuh aus Rücksicht für seine angegriffene Gesundheit fern von Wien, zunächst in Neapel, dann auf der Insel Capri und endlich noch vier Jahre in Meran, überall mit seinen literarischen und kritischen Lieblingsarbeiten vollauf beschäftigt. In Meran, wo er mit einem Landsmanne und Heimatsgenossen seines verehrten Dichterfreundes Hebbel, dem Kirchspielvogt Friedrich Borgfeldt aus Holstein, noch ein anregendes, inniges Freundschaftsverhältnis unterhielt, starb Emil Kuh am 30. Dezember 1876 von seinem langjährigen Lungenleiden erlöst, aber seiner Familie und den zahlreichen Freunden seiner vorurteilslosen und gewandten Schreibkunst allzufrüh entrissen, als Mensch wie als Kritiker gleich tief und schmerzlich betrauert.

Die sympathische Erscheinung des feinfühligen Menschen und des gewissenhaften Arbeiters wird uns erst aus seinen kleineren kritischen Schriften und Aufsätzen, sowie aus den sehr persönlich und vertraulich gehaltenen Briefen Emil Kuhs an seine näheren Freunde, speziell an die Dichter Hebbel, Keller und Storm, so recht zum Bewußtsein gebracht. Bescheiden in dem, was er selbst geleistet hat, besonders auch seine literarischen Schöpfungen, die Gedichte und Erzählungen,

keineswegs überschätzend, ist Emil Kuh ein gründlicher, wahrheitsliebender, oft auch ein strenger und unerschrockener, immer aber ein sachverständiger und unabhängiger Beurteiler der Leistungen anderer gewesen. Lob und Tadel waren ihm nicht feile Ware, er hat sie in männlicher Überzeugung, unter geistvoller Begründung, nach bestem Wissen und Gewissen erteilt und mutig ausgesprochen und so in mancher Beziehung „Jedem das Seine“ gegeben, bald eine vergötterte Zeit- oder Tagesgröße vom billig errungenen Throne stürzend, bald ein verkanntes oder übersehenes, in der Stille unentwegt seine vorgezeichneten Bahnen schreitendes Talent verdienstvoll auf den Schild erhebend. Was seine größten und liebsten, ihm nahestehendsten beiden Dichterfreunde G. Keller und Th. Storm, von seinem Können und Wirken, seiner Beratung und seinem Urteil gehalten, wie hoch sie ihn als begabten Menschen, wie als berufenen Richter auf seinem eigensten Gebiete, der literarischen Kritik, eingeschätzt haben, das geht aus dem Inhalt und Ton ihrer Freundschaftsbriefe einleuchtend und deutlich hervor. Selbst eine so skeptische, selbständige und scharfblickende Natur wie Friedrich Hebbel hatte die Bedeutung dieses Mannes und die Aussichten seines Wirkens frühzeitig erkannt und niemals unterschätzt oder verleugnet. In einem an seinen Ditmarscher Jugendfreund Th. Hedde gerichteten Schreiben, datiert vom 17. Dezember 1857

(vgl. Briefe, Bd. VI, S. 98, Nr. 591) äußert sich Hebbel bei Gelegenheit der Zusendung des Kuh'schen Gedichtbandes über diesen — und gewiß nicht in erster Linie über den Poeten, sondern über seinen allgemein-menschlichen Wert und seine berufliche Begabung — „ein bedeutendes Talent, dem eine glänzende Zukunft bevorsteht". Und Hebbel hat sich mit seinem Urteil und seiner Prophezeihung nicht getäuscht: Emil Kuh ist einer der angesehensten, größten und bedeutendsten Vertreter der Literaturkritik seines Landes und seiner Zeit geworden. Wenn auch Emil Kuhs schriftstellerische Tätigkeit und Laufbahn nicht im wahrsten Sinne des Wortes eine glänzende und glanzvolle gewesen ist, so hat er doch schon bei Lebzeiten die Genugtuung erfahren dürfen, mit seinen Darstellungen und Anschauungen der freudigen Anerkennung und Zustimmung der Besten, der unbefangenen Sachverständigen gewiß zu sein.

Was uns aber das ganze kritische und reproduktive Schaffen Emil Kuhs so bedeutsam, so überzeugend, so absolut aufrichtig und zuverlässig erscheinen läßt, das ist vielleicht doch dem nicht zu verkennenden Umstande zuzuschreiben, daß wir auch auf ihn als den neuschaffenden kritischen Geist jenes Wort anwenden und beziehen dürfen, das er selbst einmal zur verständnisvollen Bewertung des schöpferischen Dichterwesens geprägt und in der Vorrede seines Buches

„Zwei Dichter Österreichs“ so beherzigenswert und so treffend ausgesprochen hat:

„Nicht darauf kommt es, wie ich glaube, an: was ein erlesener Dichter hat und nicht hat, was er kann und nicht kann, einzig darauf: wie sein Können und sein Nichtkönnen im Naturell des Menschen ihre Begründung und in der Gestaltung des Kunstwerkes ihre Ausgleichung gefunden haben.“ — —

Nach diesem Grundsatze, der das höchste Gesetz und der vornehmste Maßstab der kritischen Tätigkeit Emil Kuhs zeitlebens gewesen ist, wird man auch seine eigenen Schriften beurteilen und bewerten müssen, wenn man ihrer Art und ihrem Gehalt gerecht zu werden versucht. Man wird dann bald erkennen, daß wir in ihm nicht bloß einen äußerst gediegenen, feinfühligen, verständnisvollen und hochgesinnten Menschen, sondern auch einen der hervorragendsten und berufensten Vertreter der zeitgenössischen österreichischen Literaturkritik zu feiern haben, dessen weitsichtige Kenntnisse, gründliche Studien und ausgezeichnete Wirksamkeit weit über die engeren Grenzen seiner Heimat hinausreichen und Beachtung verdienen! Und so möge der vorliegende, bescheidene Auszug aus seinem großen, unermüdlichen Lebenswerke beredt genug dafür zeugen, was wir an Emil Kuh und seinem Schaffen verloren haben, aber auch in seiner untadeligen

Mustergiltigkeit vorbildlich und nachahmenswert für alle diejenigen wirken, welche gleich ihm die verantwortungsvollen und schwierigen Bahnen des öffentlichen literarischen Richteramtes jetzt oder in künftigen Tagen zu beschreiten haben!

Zug i. d. Schweiz, am 10. November 1910.

Der Herausgeber.

Karl Erdm. Edler.

[1.]

Novellenpoesie. 2. (Coloritstudien. Novellen von Karl Erdm. Edler.) [Besprechung.]

(Wiener Abendpost, Jg. 1875, Nr. 109 vom 14. Mai, S. 4 f. Feuilleton.)

An Koloritstudien ist unsere neueste Dichtung nicht arm, doch hat diese ausdrückliche Bezeichnung für Novellen wohl zuerst der oben genannte Verfasser gebraucht. Durch Alexander v. Humboldts „Ansichten der Natur" ist die Lust an dem Fremdartigen und Brennenden der Farbe in den Poeten lebhafter entzündet, wie durch die erwachte Pflege der altdeutschen Kunstpoesie am Ausgange des vorigen Jahrhunderts der Reiz am Ton, in der halb malerischen, halb musikalischen Bedeutung des Wortes, wesentlich erhöht worden. Den Reigen der Koloristen in der Lyrik eröffnete Ferdinand Freiligrath, nachdem die Dichter-Maler Philipp Wackenroder und Ludwig Tieck das Denken und Bilden in Farbentönen längst gelehrt hatten. Wenn aber in den „Phantasien eines Klosterbruders" die Wirkung auf das Gemüt und den Geist, insbesondere auf das Ahnungsvolle und Unsagbare berechnet war, so bemächtigten sich hingegen

die Wüsten- und Palmen-, die Mohren- und Haremsszenen in Freiligraths erster Gedichtsammlung vorzugsweise der Einbildungskraft, und zwar zumeist ihrer Neugierde und ihres leichtlich erregbaren Bedürfnisses nach der Narkose. Die dem deutschen Wesen eigentümliche Stimmungstiefe hat die Farbenpoesie eben so sehr befördert, wie der nationale Hang nach dem Außerheimischen und die davon abhängige Bewunderung des Fremdländischen auf das rasche Entstehen der lyrischen Koloritbilder Einfluß genommen. Es kamen aber noch andere Umstände hinzu. Bei dem Einen suchte das unzulängliche plastische Vermögen notgedrungen einen Ausweg, bei dem anderen wieder die des vollen Nachdruckes entbehrende lyrische Begabung. So sprach denn Wackenroder in farbigen Arabesken, welche bald zu klingen, bald zu leuchten schienen, sein seufzendes Talent aus, so ersetzte Freiligrath, was ihm an Fülle des Tones gebricht, hier im lyrischen Wortsinn gemeint (trotz mancher empfundener und herzhafter Lieder), durch die Mannigfaltigkeit und den Glanz der Lichter und Tinten. Wie bei jedem Entwicklungsprozesse, also auch bei diesem, gingen die ursprünglichen Elemente allmälich neue Verbindungen ein, denen zufolge die Einzelerscheinungen sich derart voneinander sonderten und unterschieden, daß das ihnen Gemeinsame hin und wieder nur mit der größten Schwierigkeit wahrnehmbar wird. Bald drängte sich der Kultus des Naturgefühls,

bald die Freude an der Kleinmalerei heran; in dem einen Falle herrschten ethnographische Antriebe vor, in dem anderen gewann die Kraft zur Darstellung psychischer Zustände die Oberhand. Auch antiquarische Liebhabereien blieben nicht aus, Nachahmungssucht stellte sich ein und am Ende traten sogar politische Impulse in den Vordergrund. Wenn ich an Adalbert Stifters „Studien“, an die Seelenmalerei in mehreren der Erzählungen Theodor Storms erinnere, wenn ich auf Viktor Scheffels Roman: „Ekkehard“, auf Max Waldaus Skizzen: „Nach der Natur“, M. Solitaires „Bilder der Nacht“ und auf Gustav Freytags Romanzyklus „Die Ahnen“ verweise, so wird der kundige Leser allsobald spüren, wo die wechselseitigen Berührungspunkte dieser Werke sich vorfinden, deren beinahe ein jedes auf seinem eigenen Grund und Boden gewachsen ist. Die Berührungspunkte liegen eben in der vorwaltenden Neigung aller zur Verselbständigung des Kolorits oder des malerisch musikalischen Tones. Wer in dieser meiner Auffassung die Sünde des Schematisierens wittert, der weiß nicht, daß in der Varietät nach der Grundform spähen und die lebendigen Abweichungen vom Haupttypus in eine kahle Formel zwängen, zwei ganz und gar verschiedene Dinge sind. Nur einem ärmlichen Kopf mag es einfallen, Stifter etwa mit Storm zu vergleichen, oder Freytag mit Wackenroder, oder Scheffel mit Freiligrath. Und wer gar glauben würde, daß die

Besonderheit des Dichters des „Hochwaldes“ und das Prädikat Landschaftsmaler einander decken oder daß die Physiognomie des Dichters des „Ekkehard“ und der Begriff Dichter-Maler ein treffendes kritisches Epigramm vorstellen, der kann von mancherlei sehr viel verstehen, der versteht aber sicherlich blutwenig von Poesie und Kunst.

Die „Koloritstudien“ Karl Erdm. Edlers, welche zu den vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen Anlaß gaben, verleugnen nicht ihre Muster: den „Ekkehard“ und die „Studien“ Stifters. Allein die Fesseln der Muster werden in ihnen weit weniger fühlbar als die unfreiwillige Unterwerfung unter den Bann der souverän gewordenen Farbe. Gleichwohl regt sich schon in diesen dichterischen Versuchen etwas Selbständiges, ein seelenvoller Zug, der sich freilich noch der bestimmten Benennung entzieht. Er kann ein Versprechen sein, das vielleicht niemals gehalten wird, er kann eine charakteristische Verheißung sein, die möglicherweise unseren Erwartungen vollkommen entgegengesetzt in Erfüllung geht. Immerhin verdienen diese Erstlingsproduktionen unsere Beachtung. Während die Mehrzahl der deutschen Poeten der letzten zwei Jahrzehnte dem Flügelroß, sofort nachdem sie sich zum ersten Male hinaufgeschwungen, den realistischen Sporn in die Weichen trieben (Hans Hopfen trat sogar satirisch mit dem „Pinsel Mings“ auf), versenkt sich der Verfasser

der „Koloritstudien“ in den lindesten Idealismus, gießt er über seine Malereien der Natur und der Menschenseele eine schmelzende, gläubige Hingebung an das Zarte, Verschwiegene, Sänftigende, Ausgleichende und Verschönende aus.

Das Buch enthält zwei Novellen: „Wilfried, eine gotische Studie“, und „Gábor, ein Steppenbild“. Eigentlich kommt nur die erste in Betracht. Aus einer Pergamenthandschrift und nachmals aus einem Altargemälde hatte der Verfasser, wie er in dem letzten Abschnitt des „Wilfried“ berichtet, die Anregungen zu dieser gotischen Studie empfangen. Der Mönch Wilfried, in stillen Klosterräumen, wo man nicht nur betet und meditiert, wo man auch malt, dichtet und liebliches Kunsthandwerk betreibt, unter der Anleitung eines edlen Mitbruders zum Meister mit Pinsel und Palette erwachsen, wird auf den Wunsch der Gräfin Editha, der freigebigen Patronin des Klosters, von diesem auf ihr Bergschloß hinausgesendet, damit er dort Saal und Kirche wohlgefällig und erhebend ausschmücke. So lebt und schafft nun der nach innen gewandte, schwermütige, aber lebensvolle, für jeden Eindruck empfängliche Mann in der Nähe der hochsinnigen, von Schönheit strahlenden Schutzfrau. Wochen einfachen Glückes umschließen die Beiden, der Segen der Kunst und der Jahreszeiten haucht sie an und aus dem rasch geschlungenen Bündnis der zwei betrachtungsschweren Seelen erblühen die

zitternden, stummen Wonnen gefühlter und erkannter Gemeinschaft. Aber diese Seelen sind nicht nur betrachtungsschwer, sie sind auch leidenschaftlich, wenngleich zur völligen Widerstandslosigkeit gebändigt, ja zur willigen Entsagung beschwichtigt: Editha durch das Schicksal, Wilfried durch den geistlichen Stand. Dennoch bricht die niedergehaltene Naturmacht, wiewohl nur nach Art des ungefährlichen Blitzes, dem die zündende Zutat fehlt, am Ende hervor. Schnell aber kehrt in Wilfried die Besinnung wieder und Editha findet sich gleichfalls bald mit ihrem Herzen zurecht. Er scheidet von ihr, um sie einige Zeit nachher als Opfer des schwarzen Todes, der inzwischen die deutschen Lande heimgesucht hat, zum letzten Male zu sehen und ihr alsdann in die ewige Nacht zu folgen.

Die von Anfang an leise atmende Schwüle in dem Verhältnisse des Mönches zur Gräfin ist künstlerisch taktvoll anschaulich gemacht, wie denn auch der allmälich durch fromme, rührende, kinderhafte Regungen vorbereitete und angekündigte Umschlag der Gemüter aus dem Verzichten ins Verlangen echte dichterische Empfindung bezeugt. Was aber die obige Skizze dieser Novelle als die Fabel derselben mitgeteilt hat, das ist durch die unabsehbaren malerischen Details der Dichtung selbst wie unter einer Schneehülle verdeckt, so daß wir erst bei ihrem langsamen Abschmelzen die Grundlinien der Erzählung uns nach und nach an-

eignen können. Alles wird gemalt, sowohl im Kloster als auch auf Edithas Schloß und in dessen Umgebung, jedes Gerät und jede Bewegung bei einer Hantierung, das Wirkende wie das Bewirkte, das Bestimmende wie das Gleichgiltige, und zwar gottesdienstlich, nicht selten mit der Sorgfalt und Genauigkeit andächtigen Zeremoniels. — Man getraut sich nicht, herzhaft zuzugreifen; die Edelfrucht in der Mitte des Korbes will nur angesehen, bewundert, aber nicht berührt, geschweige genossen werden. So mutet uns das Gebilde an. Die Welt des deutschen Mittelalters wird von Engeln durchschwärmt, die schlimmen oder sagen wir: die natürlichen Triebe und Begierden der Menschen sind im vierzehnten Jahrhundert leichter eingelullt worden als jetzt, und jegliche schöne Wallung des Herzens hat damals unbehindert die Kraft gehabt, sich zu verwirklichen: so scheint die gotische Studie „Wilfried" Seite für Seite zu sprechen; die Sprache eines legendenhaften Idealismus.

Edlers Detailmalerei, an und für sich betrachtet, ist an vielen Stellen ebenso reich als geschmackvoll, aber an manchen wohl auch hyperbolisch überladen und die sinnliche Wirkung verscheuchend. Man schließt an solchen Stellen das Auge, das lieber gar nichts sieht, als das verworrene Durcheinander von Licht- und Farbenreflexen; z. B. S. 184 bei der Schilderung des Gewitters. Nachstehend eine Probe von der Virtuosität unseres Koloristen:

„... Eine junge Frau saß dort im oberen Burggeschosse in tiefer Fensternische. Sie hatte lange hinausgeblickt durch die ungefärbten Glasrauten, die mitten in das gemalte Glas ein helles Kreuzlein schnitten; aber niemand zog des Weges daher im Tale, kein Vogel kam über das Gebirgsjoch herüber, selbst die Wälder schliefen, nur hie und da wie im Traume einen dunklen Arm aufhebend aus der weiten Decke des Schnees. Geblendet von all dem Glanze der Abendsonne, der jetzt durch das farblose Kreuzlein im Fenster hereinbrach, lehnte sich die Frau zurück in die Polster des Sitzes und hob die Augen zu des Fensters Glasmalerei, darin die Farben unter dem Sonnenstrahle in wunderbarer Tiefe brannten. Stille Heilige dämmerten dunkel mit hohen, ernsten Gestalten aus der zaubervollen Glut des azurnen und purpurnen Teppichs, der sich hinter ihnen ausspannte, über ihnen aber ragten helleuchtend hochgetürmte Baldachine. Im Hauptbilde war St. Benedikt zu sehen mit dem blassen Antlitz und den dunkel brennenden Augen; grünes Wiesenland, gleich einem großen Smaragde, lag zu seinen Füßen und aus dem Grün brannten rote Blumen wie dunkle Rubine ..." Emil Kuh.

Ferdinand Freiligrath.

[2.]

Ferdinand Freiligrath, geb. 17. Juni 1810.

(Die Presse. 20. Jg., 1867. Nr. 167 vom 20. Juni. Feuilleton.)

Vor einem großen Publikum, in einer politischen Zeitung über einen längst bekannten Dichter sprechen zu dürfen, dafür muß stets ein äußerer Anlaß gleichsam als Entschuldigung dienen. Und wäre ein bekannter Dichter auch noch bei weitem nicht zur Genüge erkannt, ungeachtet er in allen Literaturgeschichten einen Ansitz hat, so müßte man an solcher Stelle dennoch über ihn schweigen, oder dürfte ihn nur beiläufig erwähnen, falls die Aufmerksamkeit des Tages nicht durch irgend einen besonderen Umstand auf ihn gelenkt worden ist; denn ihm fehlt ja sonst der zweifelhafte Vorzug der Neuheit, den freilich auch der letzte Wort-Musikant aufweisen kann. Ist aber in dem Hause eines längst bekannten Dichters ein Einbruch geschehen, oder ist sein Nachbar ermordet worden, dann hat er gleich wieder das Anrecht, in den Spalten der Journale besprochen, wenn es sein soll, ausführlich besprochen zu werden. Leider hat ein trauriges Geschick bei Ferdinand Freiligrath dafür gesorgt, ihn jetzt zu einem Gegenstande der Tagesliteratur zu machen, leider hat die Not, diese in Deutschland wohlgelittene und immer beschäftigte Vermittlerin zwischen der Nation und ihren Dichtern, auch unseren prächtigsten Poeten an der Hand gefaßt. Doch wahrlich!

Freiligrath bedurfte nicht eines solchen Schicksals, um warmes Interesse für sich einzuflößen und wach zu erhalten; sein Talent reichte hin, ihm ein dauerndes Andenken in seinem Volke zu sichern. Er zählt nicht zu jenen Dichtern, bei denen das Unglück der Freiwerber des Ruhms ist, und deren innere Schwächlichkeit eine Stütze von Außen nötig hat, wenn sie vertuscht oder gar unbemerkt bleiben soll. Er hat nichts gemein mit den mittelmäßigen Reimern, an deren politischer Marterkrone ein Lorbeerreis sich angehängt, oder die in den Falten ihres Bettlermantels ein Rühmchen davongetragen haben. Gleichwohl mußten sich die Sorgen auf unseren Dichter häufen, mußten die Gewichte, unter denen er schon lange seufzt, noch um einige vermehrt werden, wenn er der Teilnahme der Gegenwart wieder nähergerückt, wenn er wenigstens am Abend seines Lebens vor den bittersten Entbehrungen geschützt werden sollte. — Wir aber wollen nicht länger bei dem Anlaß verweilen, der uns gestattet, Freiligraths hier zu gedenken; wir wollen die Gruppen, die sich um den bedrängten Dichter versammelt haben, vorläufig vergessen, um uns an den fröhlichen Dichter zu halten, der das Gottesgeschenk, das er empfing, an Alle, welche ein solches genießen können, freigebig verteilt hat.

Wenn wir an Freiligrath denken, so sehen wir ihn augenblicklich von Gestalten begleitet, die jede Verwechslung seiner Eigentümlichkeit mit den ihm ähn-

lichen oder verwandten Dichtern von vornherein abschneiden. Das ist das schönste Kennzeichen des hervorragenden Poeten. Mohrenkönige und Odalisken schreiten vor ihm her, Löwen- und Pantherköpfe schmiegen sich an ihn, langstengelige Blumen blühen um ihn herum, und auf all dem ruht der Glanz brennender Lichter und üppiger Farben. So nimmt er — schrieb Franz Dingelstedt, der erste seiner Kritiker — zu den übrigen Wallfahrern in den Orient, zu Goethe, Rückert, Hammer-Purgstall u. a., hinter denen auch Stieglitz auf dem Kamele seiner harttrabenden Poesie herzockelt, eine eigentümliche Stellung, die eines Malers der Karawane, ein, während Goethe ihr Dichter, Rückert ihr Prediger, Purgstall ihr Forscher ist.

Der Maler der Karawane. Das ist das rechte Wort. Gewiß hat auch Freiligrath die Stimmen vernommen, die unter dem Himmel des Orients erklingen; gewiß haben auch ihn die Sprüche erbaut, in denen die Weisheit des Morgenlandes blüht; aber nur dem Gesichte des Orients, der Pracht, dem Putz und Zierrat desselben konnte er dichterischen Ausdruck geben, denn nur diese Gabe hatte die Natur in reichem Maße ihm verliehen. Dem innersten Zuge seines Talents gehorchend, wie jeder wahre Dichter, ergriff er nur das Eine, wozu es ihn trieb, und ließ alles Andere unberührt. Keiner der Schätze reizte ihn, als der, um dessentwillen er seinen Beutezug unternommen. Darum geht

auch durch die Gedichte Freiligraths etwas Räuberhaftes und Hastiges, das die Entschlossenheit und Schnelligkeit seiner Phantasie bekundet. Sie tut in der Regel nichts Unnützes, sie spinnt sich niemals in sich selber ein, sie hat Eile, wie der Sturm, der sich vom Sande der Wüste nährt, wie die Nacht, wenn sie den Tag ablöst in der heißen Zone. Und deshalb ermüdet Freiligrath nicht durch seine Schilderungen, deshalb überfällt uns bei seinen Bildern nie das Gefühl der Öde, das gerade mit der Wirkung der sogenannten beschreibenden Poesie verknüpft zu sein scheint. In Freiligrath ist die desskriptive Kunst, auf der ein Makel haftete, seit Lessing ihre Blößen aufgedeckt hat, zum ersten Male wieder ehrlich gesprochen worden.

Eine Phantasie von dieser Schnellkraft und diesem Eroberungstalent — sagte der schon zitierte Schriftsteller — sei vielleicht selten in einem Okzidentalen gefunden worden, und sie erinnere an den Orient mit seinen künstlichen Reizmitteln und seiner gigantischen Natur. Die Reizmittel des Orients möchten wir nicht hinzurechnen. Weder macht die Poesie Freiligraths im ganzen den Eindruck des künstlich Erregten und Erhitzten, noch hat seine Phantasie irgendwie das Bedürfnis, aufgestachelt zu werden. Vielmehr setzt die bildende Kraft in ihm das innere Schauen mit leichter Natürlichkeit fort, und nur zuweilen artet sie in jenen Luxus aus, der bei der Fülle des Kolorits, über das er verfügt,

unvermeidlich ist; hie und da scheint, mit Robert Prutz zu sprechen, der Farbentopf etwas hastig umgestoßen. Dagegen besteht, wie uns dünkt, eine Ähnlichkeit zwischen dem tropischen Walde und der Freiligrathschen Lyrik in dem Beiden gemeinsamen Mangel an Sang und Hauch. Wie die dicken Blätter des Tropenwaldes niemals säuseln, und wie die buntgefiederten Sänger desselben keinen schmelzenden Ton haben, so fehlt auch der Lyrik unseres Dichters, ein paar arme Laute ungerechnet, die Liederseele, welche die Dichtung Goethes und Uhlands so zutraulich macht.

Freiligrath ist nicht ohne guten Grund der Tropen- und Wüstenmaler genannt worden, aber er ist das nicht allein. Schon die erste Sammlung seiner Gedichte in ihrer ersten Ausgabe hat deutlich genug den größeren Kreis umschrieben, in dem er waltet. Gleich heimisch ist er auf Meer und Steppe, wie unter den Palmen und im Negerzelt; die bizarre Romantik in der Szenerie und Geschichte des Abendlandes weiß er nicht weniger sicher festzuhalten, als den grotesken Zauber der orientalischen Welt. Wie versteht er es, den Banditen zu malen, den bleichen Schläger, den die Kameraden im finstern Apennin zu Grabe tragen, oder den sinnenden Trompeter, der, nach der Türkenschlacht neben seinem Schecken ruhend, das Lied vom edlen Ritter ausgeheckt hat, um die neue Weise dann seinen Reitersleuten zweimal, dreimal leise vorzusingen! Was entwirft er

nicht für Bilder, wenn er den Wassergeusen schildert, den die Nordsee ausgeworfen hat, indes seine abgehackte Hand weiterschwimmt und dem blühenden Weibe zugespült wird, die an der Küste späht, oder wenn er die unter Muscheln und Bernstein am Meeresgrunde schlummernde Stadt beschreibt, darüber ein Fischerlied hinweht, oder die holdselige Prinzeß, die so königlich und schlank hinter lockerem Zügel zu Pferde sitzt, daß selbst der Edelfalke von Verlangen zu ihr bezwungen ins Heideland duckt und sich willig fangen läßt von eines Pagen Hand! Und sollte das wunderbar ergreifende Gedicht „Kreuzigung" in der allerdings halbverschollenen Sammlung: „Zwischen den Garben" (1849 erschienen) den Freunden seiner Muse entgangen sein?! Noch nie ist die rührend erhabene Szene auf Golgatha so eindringlich, so einfach erschütternd von einem Dichter dargestellt worden.

Und nun gar die Heimat Freiligraths, sein geliebtes Westfalen! auch sie lebt in seiner Poesie das ihr eigene Leben, auch ihre Herrlichkeit feiert in seiner Dichtung das Fest der Wiedergeburt. Ja, eben darum, weil dieser Dichter das starke Naturgefühl hat, das im Boden der Heimat am tiefsten wurzelt, vermochte er die Eindrücke fremder, mit leiblichen Augen nie von ihm gesehener Länder in seiner Einbildungskraft aufzufangen und als ein wirklich Erlebtes zu gestalten. Dem Poeten, welchem die Landschaft, in der seine

Kindheit spielte und seine Jugend träumte, nichts Merkwürdiges zugeflüstert hat, sondern der erst warten mußte, bis ihm Reisen und Zufälle besonderer Art ein Almosen für seine Dichtung zugeworfen, dem so beschaffenen Poeten wird auch nicht die Memnonssäule, vor der er steht, ihre Geheimnisse anvertrauen und nicht das Kaschmirtal, in dem er wandelt, den Ton entlocken, den etwa die Wiese des Vaters oder die Stube der Großmutter nicht zu wecken imstande gewesen. Ferdinand Freiligrath fand schon in der Heimat Nahrung für seine Poesie, und gerade seine Heimat war mehr als die eines anderen Dichters geeignet, die Keime einer exotischen Dichtung in ihm auszubilden. Alexander v. Humboldt, nachdem er ein Gemälde aus der Tropenwelt aufgerollt, schließt mit nachstehenden Worten: „Diesen und so manchen anderen Naturgenuß entbehren die nordischen Völker. Viele Gestirne und viele Pflanzenformen, von diesen gerade die schönsten, — — — bleiben ihnen ewig unbekannt. Die krankenden Gewächse, welche unsere Treibhäuser einschließen, gewähren nur ein schwaches Bild von der Majestät der Tropenvegetation. Aber in der Ausbildung unserer Sprache, in der glühenden Phantasie des Dichters, in der darstellenden Kunst der Maler ist eine reiche Quelle des Ersatzes geöffnet. Aus ihr schöpft unsere Einbildungskraft die lebendigen Bilder einer exotischen Natur. Im kalten Norden, in der öden Heide kann der ein-

same Mensch sich aneignen, was in den fernsten Erdstrichen erforscht wird, und so in seinem Innern eine Welt sich schaffen, welche das Werk seines Geistes, frei und unvergänglich wie dieser, ist." Hat es nicht den Anschein, als sei Humboldt bei dieser Stelle auch unser Poet aus Westfalen in den Sinn gekommen?!

In einer lauen, träumerischen Atmosphäre hat sich die Phantasie unseres Dichters für die Fülle der Gesichte, die sie zu haben bestimmt war, vorbereitet. Eine trostlose Gegend! Unabsehbare Sandflächen, nur am Horizonte hier und dort von kleinen Waldungen und einzelnen Baumgruppen unterbrochen. — Die von Seewinden geschwängerte Luft scheint nur im Schlafe aufzuzucken. — Bei jedem Hauche geht ein zartes, dem Rauschen der Fichten ähnliches Geriesel über die Fläche, und sät den Sandkies in glühenden Streifen bis an die nächste Düne, wo der Hirt in halb somnambüler Beschaulichkeit seine Socken strickt und sich so wenig um uns kümmert, als sein gleichfalls somnambüler Hund und seine Heidschnucken. Schwärme badender Krähen liegen quer über dem Pfad und flattern erst auf, wenn wir sie fast greifen könnten, um einige Schritte seitwärts wieder niederzufallen, und uns im Vorübergehen mit einem weissagenden Auge „oculo torvo sinistroque" zu betrachten. Aus den einzelnen Wacholderbüschen dringt das klagende, möwenartige Geschrill der jungen Kiebitze, die wie Tauchervögel im

Schilf in ihrem stachlichen Asyle umschlüpfen und bald hier, bald dort ihre Federbüschel hervorstrecken. — Diese Gegend, die wir mit dem Pinsel der Droste gemalt, sie hat nicht nur den tropischen Traum in der Seele des Dichters gereift, sie hat auch in einzelnen Gedichten Freiligraths selbst ihre Lichter angezündet, oder ihre Nebel düster auf sie herabgesenkt. Und den kräftigen Menschenschlag, der in dieser Gegend gedeiht, einfach von Wesen, schlicht und derb von Sitten, der der Väter Brauch und Vorgang ehrt, den Stahl reckt und die Ernte fährt und sich schwingt im lust'gen Schützenreigen, ihn hat Freiligrath in vollen Akkorden gepriesen, wie sie sonst nur noch von Karl Immermann und Annette Droste angeschlagen worden. In allen Dreien ist übrigens das plastische Vermögen mit einer gewissen Herbheit gepaart, welche den Eindruck des Fesselnden und leise Abwehrenden zugleich übt. Und unter den Dreien wieder zeichnet sich Freiligrath durch die Grazie der Bewegung aus, die der energischen Droste gänzlich mangelt und durch die Macht der Sprache, welche dabei der Schmiegsamkeit der Gelenke, die Immermanns Versen fehlt, nicht entbehrt.

Die gedrungene Tüchtigkeit und der Hang zum Abenteuerlichen seiner Poesie weisen unwillkürlich auf das Geschlecht hin, dem Freiligrath entstammt. Es ist eine stolze Reihe ungewöhnlicher und eigenartiger Menschen, welche die rote Erde, die Mutter der Vehme

und der Wiedertäufer, hervorgebracht: den tapfern Reitergeneral Spork, der als Knabe das Vieh hütete und dann als Graf und Feldmarschall einen der ersten Posten im Reiche Leopolds I. bekleidete; den Russenbändiger Walter v. Plettenberg, der als Hochmeister des Deutschen Ordens mit einer kleinen Schar das ihm siebenfach überlegene Heer Iwans des Schrecklichen besiegte; Theodor v. Neuhof, den romantischen König von Korsika, der zuletzt in tiefer Dürftigkeit zu London starb*); Annette v. Droste, das größte Dichtertalent unter den deutschen Frauen, und Christian Grabbe. Mit dem letztgenannten teilt Freiligrath den Geburtsort Detmold, wo der Geringste tagtäglich an den Cheruskerfürsten erinnert wird, dessen Säulendenkmal von dem höchsten Gipfel der die Stadt im Hintergrunde abschließenden Berge herunterschaut.

Was Wunder, daß eine Poesie, die so innig mit dem Stammes- und Heimatsgefühl verflochten ist, und dabei so wanderlustig in ferne Länder und Himmelsstriche schweift, auch leicht Bescheid weiß unter den Stimmen der Völker und dieselben ohne Schwierigkeit nachsingen kann. Und fürwahr, es ist nicht das geringste der Verdienste Freiligraths, das ihm als Übersetzer zukommt. Das Zarteste der Dichtung: die Lyrik,

*) Sein Grabstein auf dem Sankt Annenkirchhofe des Westminsters trägt die Inschrift: „Das Glück gab dem Mann ein Königreich und versagte ihm im Alter Brod."

hat er aus fremden Sprachen in die unsrige herübergeholt und verpflanzt, wie dies unter den lebenden und toten Dichtern Deutschlands außer ihm nur Herder verstanden. Bei Freiligrath sieht man nicht die Gitterstäbe, innerhalb deren Burns und Alfred de Musset singen, als ob sie keine Gefangenen wären. So knüpft die neuere deutsche Lyrik in dem Poeten, der die Kostüme der Völker gemalt, an den chorführenden Herder an, der die Stimmen der Völker uns vermittelt hat.

Wenn wir den politischen Dichter in Freiligrath zuletzt erwähnen, so tun wir dies, weil er der am wenigsten bedeutsame ist. Seine Zeitgedichte, welche er unter dem Titel: „Ein Glaubensbekenntnis" veröffentlicht hat, und die späteren, deren auch eines dem revoltierenden Wien gewidmet ist, tragen beinahe durchgehends einen brutalrealistischen Charakter, wie er bei dem oft bis zum Übermaß konkreten Dichter sich begreift. Nicht die abstrakte Freiheit, die sich in Georg Herwegh zu schwungvollen Rhythmen emporhebt, spiegelt sich in diesen Gedichten, nicht der Humor, der bei Anastasius Grün die kecken Freiheitswünsche mildert, streift sie auch nur von ferne; kein burschikos volkstümlicher Ton wie bei Fallersleben macht sie der rein menschlichen Empfindung zugänglich. Freiligraths politische Gesänge wiederholen das Ächzen des gemeinen Mannes, der unter der Last des Daseins keucht, zeigen

die Narben und Schwielen der Not und des Jammers der arbeitenden Klassen, erdröhnen von den Hammerschlägen und dem Getöse der Fabriken und Druckereien. Und der sozialistische Schrei, der den Riß zwischen den Besitzenden und den Besitzlosen unvernünftig als eine Folge des Despotismus ausruft, gellt um so schriller durch diese Gedichte, als sie die Uneigennützigkeit ihres Sängers und dessen Liebe zum Volke in nicht zu verkennender Wahrhaftigkeit aussprechen. Alle Martern der Prosa des Lebens sind ihnen aufgeprägt, und nur flüchtig werden sie von Naturanschauungen angehaucht, die das Herz momentan beruhigen; nur ab und zu stiehlt sich ein grüner Zweig, ein duftendes Blatt in das Gewirre von Fluch und Elend hinein.

Der Mann aber, von dem diese Lieder herrühren, welche zum Kampfe gegen die Gesellschaft auffordern, ist ein durchaus anderer: ein Mann von strengster Redlichkeit und Selbstgenügsamkeit, ein Mann der Pflicht und der Entsagung. Hätte er den Duft und Tau seines Geistes hegen und hüten wollen um jeden Preis, hätte er sich an eine Dichtersendung gehalten, wie mancher Unglückliche, der in den Widerspruch zwischen Poesie und Leben sich nicht zu finden wußte, er würde dann vermutlich einen genialeren Weg eingeschlagen, aber wahrscheinlich auch im höheren oder gewöhnlichen Sinne kläglich geendet haben. Er aber trat mit seiner Jugend an den Zahltisch, um sich hier

sein Brot zu verdienen, und mit seiner Phantasie an das Schreibepult, um die seinen zu ernähren.

Der in des Waldes dunkelgrünem Schoß
Von Liedern trieft, die lechzend flammen:
Derselbe Schnabel singt nicht Lieder bloß,
Derselbe Schnabel trägt aus Laub und Moos
Doch auch ein Nestchen sich zusammen!

Und das müssen wir an Freiligrath, dem Manne, hoch ehren, daß er ruhig, ja selbstverständlich seine Pflicht tat, ganz wie der schlichte Arbeiter, der die Verse des Dichters setzte und druckte; daß er dabei nicht mit einem Opfer prunkte und prahlte, so wenig er jemals mit seinem Exil Staat gemacht, in das ihn seine Überzeugungen und die Kerkermeister Deutschlands getrieben haben. Drum sollen wir dem seltenen Charakter in Freiligrath beispringen, der keine Ausnahmsstellung für sich verlangte, als ihm, dem Jungen und Rüstigen, der Beifall des Volkes für seine Dichtung rauschend entgegenklang. Und den Dichter sollen wir hervorheben, den Dichter der „Blumen-Rache“ und der „Kreuzigung“, nicht den Politiker in Sang und Klang, wenn wir der Nation ins Gedächtnis rufen, daß wieder einer ihrer Söhne an dem Lose teilnimmt, das Lessing und Schiller, Winckelmann und Heinrich v. Kleist niedergebeugt und erdrückt hat.

Wien, 17. Juni 1867. Em. K.

Hermann von Gilm.

[3.]

Über neuere Lyrik. Kapitel II. („Gedichte", Erster Band, von Hermann von Gilm.)

(Separatabdruck aus der Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben. [Bd. V. Nr. 10.] Wien 1865. S. 10—13.)

Unter den Lyrikern Deutsch-Österreichs, bei welchen das autochthone Band nicht nur nicht gelockert, sondern von seltener Festigkeit ist, nimmt Hermann v. Gilm eine der hervorragendsten Stellen ein. Die nach seinem kürzlich erfolgten Tode erschienene Sammlung Gedichte (Erster Band. Wien, Verlag von Karl Gerolds Sohn) enthält Stücke von ausgemacht großem Werte. Ein Liederbuch, worüber man das sagen kann, mag auch viel des nur mäßig Guten und des Zweifelhaften bringen, denn es läuft nicht mehr Gefahr, den Namen seines Urhebers zu gefährden. Der feinere Leser wird sicherlich, wenn er einmal mehrere ausgezeichnete Gedichte von einem bestimmten Poeten empfangen hat, die minder hervorstechenden und die verfehlten Gedichte desselben gleich anders beurteilen, als indem er kurzweg über sie den Stab bricht; er wird seinen Tadel in das Gewand des Bedauerns hüllen und wahrscheinlich auch dem Menschen im Dichter warmen Anteil schenken. Wenn aber einer der neueren Lyriker innerhalb wie außerhalb Österreichs zu diesem Anteil auffordert so ist es Gilm. Man fühlt sich ge-

drängt, auch die poetischen Sünden des genannten Dichters in dessen Schicksale zu verflechten und das, was ihm künstlerisch mißraten, an seinen krausen und traurigen Lebensfügungen zu messen. Eben weil ein Mensch aus Gilms Lyrik zu uns redet, antwortet ihm auch der Mensch in uns. Seid nur wirkliche Individuen, die etwas Rechtes zu bieten haben, schmeichelt uns nur eure Freuden und Leiden ins Herz mit rein empfundenen Tönen und wir werden auch dann einen eingebildeten Schmerz, eine gezierte Wonne, ja sogar die Grimassen an euch ertragen, falls ihr diese nicht allzu entsetzlich schneidet. Der klare Lessing und der helle Goethe wußten schon, warum sie ein verworrenes Drama einem kalten vorzogen.

Es ist ein seltsamer Mensch, der in Gilms Gedichten atmet; ich möchte sagen anspruchslos seltsam, und deshalb um so fesselnder. Wäre er kein Tiroler, er wäre vielleicht ein konfuser Poet geworden nach dem Schlage Zacharias Werners, an den er mich eindringlich mahnt; auch so fieberhaft sinnlich, wie der Dichter der „Söhne des Tals“, auch so weichen Gemütes, auch so gerne abirrend zu bizzaren Hyperbeln. Aber die scharfe Luft Tirols hat Gilm die ärgsten Schrullen fortgefegt und die derbe Gefühls- und Denkart des Bergvolkes saß ihm zu sehr im Blute, als daß er sich den entnervenden Einflüssen seiner eigenen Phantasie ohne weiteres hingegeben hätte. Gilm liebt Tirol

mit der leidenschaftlichen Anhänglichkeit der Alpenbewohner. Und zwar spürt man die Neigung Gilms am wohltuendsten, wenn der Dichter in Versen, die etwa seinem Mädchen gewidmet sind, Tirol nur ahnungsvoll hereinschauen läßt oder beiläufig der Heimat Erwähnung tut; da erst offenbart sich sein Vaterlandsgefühl als eine Angelegenheit seines Herzens.

Die von Tiroler Vorgängen und Zuständen angeregten Lieder haben den Saft und die Fülle einer üppigen Südfrucht — wie denn überhaupt die Gesänge Gilms im Gegensatze zu jenen Adolf Pichlers und Johann Senns, welche die Herbe des Nordens hauchen, von dem milderen Himmel Wälsch-Tirols angeweht scheinen. Mit welcher Innigkeit beklagt Gilm das trübe Los der Winzer in dem Liede „Die kranken Trauben", wie duftig ist der Landstrich an der traubenreichen Etsch gemalt, wie zollen wir momentanes Mitleid den eingebrochenen Trauben, die versengt, verkohlt und ohne Most am Stocke hängen, denn „draußen warten fünfzig Wochen mit leerem Krug und mag'rer Kost". Wie mutet es uns freundlich an, wenn der Dichter in dem Liede „Der Graf von Meran" uns durch den Schützensaal führt und an der „schmächtigen" Fahne, die schon in Schlachten gewesen, mit Zärtlichkeit verweilt, und wie begreifen wir die kindisch-männliche Lust an dem blanken Gewehr, die das Lied „Der Kaiserstutzen" schwellt!

Doch nicht bloß diese Stimmungen sind in Gilms Gedichten ausgedrückt, auch solche finden sich, welche Goethe meinte, als er der Freundin schrieb, er danke den Göttern, daß sie ihm die Gabe gegeben, in nachklingende Lieder das eng zu fassen, was in seiner Seele immer vorgeht.

Zu diesen „nachklingenden Liedern" zählen in Gilms Sammlung: „Unentschieden" S. 75, „Es liegen Veilchen dunkelblau" S. 90, „O Pöstlingberg du Landeshort" S. 93, und das nachstehende Lied:

„Ist das bald?
Über hundert bange Stunden,
Über hundert frische Wunden —
Unterdessen kann der Wald,
Kann die Wiese sich entfärben,
Können alle Blumen sterben,
Ist das bald?"

Das ist eines der Lieder, die man, einmal vernommen, nicht wieder vergießt und die darin mancher Heilquelle ähneln, daß sie sich wie diese der chemischen Analyse entziehen. In dem Gedicht: „O Pöstlingberg" apostrophiert Gilm denselben „Akropolis von Linz!" und man zuckt kaum ob des überschwänglichen Vergleiches, als man sich auch schon darüber aufrichtig freut, weil man das geistige Anschmiegen des Poeten an den Hügel, der ihm teuer, rasch nachempfindet. Gilm schämt sich nicht der geringen Objekte, die ihm just

den holden Zufall des Liedes gebracht. Da er vorläufig in Linz hocken muß, wirft er seinen Empfindungen kein venetianisches Mäntelchen um, und tut nicht vornehm mit einer Staffage, die ihn nichts angeht. Voll Anmut ist die Schilderung einer Fahrt im Omnibus, der durch den Schnee knarrt und lauter verdrießliche Menschen beherbergt. Ein Mann, der, eine Düte sorglich haltend, in der Ecke kauert, erregt die Neugierde der Passagiere, die durch ein aufgeblühtes Veilchen, das jener aus dem Papier holt, befriedigt wird.

„Und wie es nun von Hand zu Hand,
Ein Gruß des Frühlings geht,
So ist's, als hätt' der Freude Hauch
Sie alle angeweht."

Wie schön, weil unwillkürlich, wird da das schlichte Bild ein tiefsymbolisches! Leider zerstört es der Dichter plötzlich, indem er allerlei auslegende Gedanken nachschickt. Er verfährt aber nicht nur in dem Falle so: eine Unzahl seiner Gedichte wird kurz vor dem Schlusse verpfuscht, und zwar geschieht dies bald durch eine erkältende Reflexion über die Stimmung, bald durch einen überflüssigen Zuschuß an sinnlicher Malerei. Oft auch kommt der poetische Gedanke bereits verrenkt zur Welt, oft ist die Anschauung nebelhaft oder ist der Ausdruck heftiger als die jeweilige Empfindung begehrt. Überhaupt neigt sich Gilms Form sehr zur sinnlichen Ausschweifung; insbesondere behagt es ihm, dem Gemüts-

und Naturleben den Pomp religiöser Vorstellungen und Bräuche aufzubürden: blaue Wiesenglocken müssen den Sonntag einläuten, Bienen müssen beten, Erde und Himmel müssen Altar und Samtbaldachin sein, die Sonne eine Hostie, das Lied ein singender, das Mädchen ein weiblicher Johannes usw. Desgleichen überträgt Gilm häufig Anschauungen aus dem Gebiete der verfeinerten Kultur auf Bäume und Blumen: der Regen fällt aus Blütentassen ins Moos, die Fichten sind mit Tressen behängt, die Tulpe reicht einen Amethistenbecher hin, der Haselfichte kracht das knappe Mieder aus weißem Atlas. Und umgekehrt verwandelt Gilm das Auge der Geliebten in einen blauen Alpensee, die Küsse der Angebeteten in Himbeereis, die volle Schulter in unbefleckten Schnee. Ein solcher Bilderaustausch wird entweder geschmacklos, wie man bei Gilm sieht, oder frivol, wie man sich bei Heine überzeugen kann. Geradezu unleidlich werden die Schattenseiten der Gilmschen Poesie in der Abteilung der Gedichte: „Lieder eines Mädchens"; schlüge man diese Blätter des Buches zuerst auf, man wäre leichthin versucht, den Poeten für unwahr zu erklären und ihm den Rücken zu wenden, noch ehe man den eigentlichen Gilm kennen gelernt. Da geschähe ihm gewiß bitter Unrecht und der Voreilige brächte sich selbst um einen poetischen Genuß und um die Bekanntschaft mit einer Menschennatur, die aus gesundem Holze geschnitten,

aber nichtsdestoweniger verurteilt ward, ein ewig wünschendes — wer weiß, ob nicht sogar ein zermartertes Dasein zu führen. Ich zum mindesten habe von den Gedichten Gilms diesen biographischen Eindruck empfangen, obwohl sie niemals jammern, nur zuweilen leise seufzen und sich im Hinblick auf die intimsten Schmerzen recht schweigsam verhalten. Gilm ist einer von den Männern, denen man es nicht augenblicklich anmerkt, daß sie der unscheinbarste Anlaß zum Weinen bringen kann, seine Seele ist eingeschüchtert, so sinnlich keck sie auch um sich tastet. Das Gepräge dieser inneren Gebundenheit hat auch die äußere Form der Gedichte Gilms; beinahe durchgehends vierzeilige jambische oder trochäische Strophen, deren Mannigfaltigkeit sich darauf beschränkt, daß sie hier einen kürzeren, dort einen längeren Faden spinnen. Der Vers ist mehr melodisch als rein gebaut. Unter den Sonetten sind einige mit unverzeihlichen Reimen, dagegen ist das Sonett: „Du sollst mir bei den Sternen nichts versprechen“, S. 181, nach Gehalt und Form geradezu vollendet. Daß die 320 Seiten nur äußerst spärlich mit Titeln gesegnet sind, gereicht dem Buche gewiß auch zum Lobe — in einer Zeit, da die Überschriften der Gedichte darauf erpicht sind, mit Genialität und Tiefsinn zu prahlen.

Goethe.

I. [4.]

Goethe's Vornehmheit. Am 28. August.

(Wiener Zeitung, Jg. **1868**, Nr. 205 vom 29. August, S. 643 f. Feuilleton.)

Schon in Goethes vollreifer Zeit waren die schmählenden Bemerkungen über das ablehnend vornehme Wesen des Dichters keine Seltenheit, aber zur stehenden Phrase ist die Goethesche Vornehmheit erst seit den Tagen Börnes geworden. Nachdem ein scharfer, origineller Kopf aus Gründen, die wir kennen, absurde, ja auch gemeine Angriffe auf Goethe sich erlaubt hatte, schien es zu den Hauptvergnügungen in der literarischen Gesindestube zu gehören, von den Geheimratsmienen, dem Geheimratsdünkel und dem Geheimratsstile des Herrn von Goethe zu sprechen. Ein geistiges Plebejertum warf sich zum Erzieher unserer klassischen Literatur auf; Belletristen, welche nichts neues zu bieten hatten und dafür aus der Verkündigung des Neuen ein Gewerbe machten, zausten Schillers Idealismus, spöttelten über das abgetragene Mäntelchen der **Kant**schen Philosophie und wußten am alternden Goethe, selbstverständlich bei dem nötigen Respekt, allerlei zu korrigieren. Die Werke dieser würdigen Lehrmeister sind jetzt zum größten Teile vergessen, aber viele ihrer Schlagworte haben sich leider erhalten, haben sich in der deutschen Rezensentenhäuslichkeit eingenistet und

sind nach und nach Gemeingut der „gebildeten Kreise“ geworden. Eines dieser Schlagworte soll der Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein.

Es ist wahr: eine kühle, steife Bedächtigkeit und Gelassenheit, eine feierliche, zeremoniöse Stimmung und Haltung drücken sich in der Darstellung und im Benehmen des späteren Goethe häufig genug aus. Auf der Höhe seiner Entwicklung angelangt und seiner inneren Besitztümer gewiß und froh, liebte er es, seine Gedanken in die Form lakonischer Inschriften zu kleiden und seinen klaren Anschauungen einen rätselhaften Anstrich zu geben. Dabei nahm er gerne vorhersehend das ihm Widersprechende, ihm Zuwiderlaufende in seine Beweisführung oder Behauptung mit hinein, um es entweder gnädig zu dulden oder lächelnd abzuweisen. Einen gleichen Charakter pflegte er dem persönlichen Verkehr mit Andersdenkenden oder mit Leuten, die ihm gleichgiltig waren, aufzuprägen. Indem er die Hände, die er sonst am Rücken hielt, in eine ministerielle Lage brachte, bediente er sich der nichtssagenden Laute der Billigung oder der Einschränkung, wie: das wäre ja ganz gut — das mag wohl so sein. Da zeigte er eine Kunstfertigkeit in wortkarger Teilnahme, in beleidigender Höflichkeit, in beredtem Schweigen. Die Personen, die solche unangenehme Erfahrungen mit Goethe gemacht hatten, beeilten sich, ihn als anmaßend auszurufen, beschuldigten ihn der Herzlosigkeit, des

Egoismus, der Selbstvergötterung. Der Dichter, hieß es bald, ist vom Hofmanne aufgezehrt worden, der einst so lebenswarme, liebenswürdige Goethe ist im Geheimrate untergegangen! Emsig wurden Belege gesammelt, um die Wahrheit der betrübenden Tatsache zu bekräftigen: Goethes Ehrerbietung vor hohen und allerhöchsten Herrschaften, Goethes Gelegenheitsgedichte für Kaiserinnen und Prinzessinnen, Goethes gesticktes, mit Orden behängtes Staatskleid. Hämisch kolportierten diejenigen, welche heller sahen und aufgeklärter dachten als Goethe, die Nachricht, daß der knechtisch gesinnte Dichter bei dem bekannten Anlaß in Karlsbad eine so klägliche Rolle neben Beethoven gespielt habe, welcher mit heldenmütig in die Stirne gedrücktem Hute und mit völkerbeglückender Grobheit, die Hände in den Taschen, an gekrönten Häuptern vorübergegangen sei, während Goethe, der Schranze, in unvergeßlicher Erniedrigung stehen geblieben sei und mit gezogenem Hute tief sich verbeugt habe. Diese Anklagen verfingen. Goethes Vornehmheit in Schrift und Umgang wurde aus seiner Überhebung und aus aristokratischen Liebhabereien und Angewöhnungen abgeleitet. Ich lasse vorläufig unerörtert, ob diese Auslegung und Motivierung der Goetheschen Vornehmheit dem Unverstande und der Kurzsichtigkeit entsprungen ist oder der absichtlichen Unterstellung kleinlicher Beweggründe. Vielleicht wird aus der Prüfung der ganzen Erscheinung auch die

Beantwortung dieser Frage ohne Schwierigkeit sich ergeben.

Jede bedeutungsvolle Veränderung in einem Menschen ist auf einen ursprünglichen Keim zurückzuführen, und sogar auffallende Verwandlungen in einer Menschenseele werden ihre Erklärung in den Grundzügen derselben finden; der Prozeß mag noch so verborgen vor sich gehen, auf einem noch so verschlungenen Geflecht von Wirkungen und Gegenwirkungen beruhen. Wer aber wäre einfacher in seiner Naturanlage, wer folgerichtiger in seiner Entwicklung, wenn nicht Goethe, der aus einem festen Mittelpunkte aufsteigende, in einem Gleichmaße der Kräfte sich fortbewegende Mann! In diesem Gleichmaße, das bei ihm sprichwörtlich geworden ist, baute sich stetig der Mensch und was hier das nämliche sagt, der Dichter auf. Die höchste Anspannung seiner Wünsche, welche mit seiner Jugend zusammenfiel, hat ihn niemals aus der Sphäre des ihm Zuträglichen, Heilsamen gelenkt, hat vielmehr stets nur die innere Sammlung und Heiterkeit erzeugt und gefördert, welche wir an seinen Frühproduktionen beglückt und an seinem Jugendleben bewundernd wahrnehmen. Die Vereinigung frischer, heller Sinnlichkeit und reflexionslos naiver Weisheit in einem jungen Menschen ist ein Wunder, das in der Geschichte der Völker alter und neuer Zeit nicht seinesgleichen hat. „Und wär' auch einzeln jede Kraft, die er besaß, zu

steigern, der Einheit seines Wesens wird kein Gott die Ehrfurcht weigern.“ In der Überwindung seiner Schmerzen, wie im Genusse seiner Freuden, der erlebten wie der geschilderten, waltet eine Leichtigkeit, welche nie den Eindruck des Flüchtigen aufkommen, nie den der Tiefe vermissen läßt. Das verkünden seine Freundschafts- und Liebesverhältnisse, das verkünden die Herzenskrisen, die er in der eigenen Brust durchgekämpft hat, das verkünden seine Briefe, Lieder und Romane, seine Dramen und Rezensionen, von seinem Eintritte in Straßburg an bis zu seiner Rückkehr aus Italien.

Überhüpfen wir nun die Periode seiner Männlichkeit und suchen wir den alternden Goethe auf. Das Alter klärt, aber es verwischt auch. Und was bei einer großen Natur die Stärke der Jugend war, gerade das wird zuweilen die Schwäche des Alters. Auf dem Gleichmaß der Kräfte ruht Goethes Eigentümlichkeit, Goethes Genius. Diesem Gleichmaß wird in der Jünglingszeit des Dichters die schönste Unbefangenheit gesellt; wir wissen, wie Frauen und Mädchen, Männer, Greise und Kinder an dem jungen Goethe gehangen, wie sie ihm gehuldigt, für ihn geschwärmt haben, wie sie von ihm festgehalten, von ihm umstrickt worden sind. Der harmonische Geist verschwand nicht, als der schaffende zu sprudeln aufhörte, er verschwand nicht, aber er verwandelte sich. Die unbefangene Vorsicht,

welche ihn an die Schwelle des Lebens und Dichtens geleitet hatte, wurde absichtlich, der holde Einklang wurde Pünktlichkeit, der gebändigte Wille pedantische Zucht. Was schön gewesen, das stellte sich als Weisheit dar. Hatte ihn früher eine naive Sicherheit vor der Zügellosigkeit bewahrt, so zog er jetzt die Grenze zwischen sich und allem störenden bewußt und mit feierlichem Ernst. Hatte er in seinen Lebensverhältnissen und in seiner Kunst frühzeitig alles beirrende, zur Ausschweifung reizende vermieden, und zwar in der blinden Unschuld natürlicher Impulse, so suchte er sich jetzt, durch Erfahrungen klüger, wohl auch bitterer geworden, gegen das Andringen böser und widerwärtiger Einflüsse mit dem ruhigen Stolze, der aus der Erkenntnis quillt, zu wappnen. In jedem Individuum, das etwas unbestreitbares in sich trägt, muß der Naturstolz rege werden; er war schon rege im jungen Goethe, aber der Frühlingszauber war ihm beigegeben und darum entzückte er, indem er sich geltend machte. Als aber der Frühlingszauber sich verabschiedet hatte und der Naturstolz ein strengeres Bündnis eingegangen war, das Bündnis mit der Erkenntnis, da fing er zu drücken an, wo er auf widerstrebende Gemüter stieß, da rief er den Unwillen und den Groll der Kleinheit wach, welche das Überlegene anfeindet, um so mehr anfeindet, je weniger sie imstande ist, sich seiner Einwirkung zu entziehen. Mit diesem Naturstolze darf die Vornehmheit nicht

verwechselt werden. Sie bildete sich in Goethe aus, weil das geistige Dasein des außerordentlichen Mannes nicht hinzureichen schien, die Unzufriedenen einzuschüchtern, die Störungslustigen abzuwehren. Der große Dichter und der weithin schauende Geist waren nicht gegen den zudringlichen glatten Widerspruch und nicht gegen schnöden Unglimpf gesichert. Der ungeheuere Weg, den seine Bildung zurückgelegt hatte, der reiche Segen, zu dem sein Talent aufgegangen war, vermochten nicht, die Mäkelnden, die Besserwisser zur Anerkennung, zur Selbstbescheidung aufzufordern, geschweige zur willigen und freudigen Unterordnung unter so ungewöhnliche Gaben und Verdienste zu bestimmen. Ja, sogar in Goethes nächster Umgebung, in seinem Freundeskreise tat sich das Schauspiel einer neidischen und gehässigen Gegnerschaft auf, wie die Vorgänge im Hause Herders, bei der Anwesenheit Jean Pauls in Weimar in der häßlichsten Weise dartun. Zum Streite war Goethes Natur nicht angelegt, der Stachel der Polemik fehlte ihm und nur einmal ward Goethe durch den Umgang mit Schiller gespornt, den Widersachern und Angreifern eine offene Feldschlacht zu liefern. Dagegen sah er sich nach Umzäunungen um, innerhalb deren er seinen Ideen ungestört angehören, seinen Arbeitsfrieden ungeschmälert sich erhalten könnte. Eine solche Umzäunung hatte er zweifellos in der bevorzugten äußeren Stellung erblickt, welche ihm durch die

Gunst der Umstände und ohne sein Hinzutun geworden war. Der Kammerpräsident, zu dem ihn der Herzog ernannt hatte, sollte nun den Hüter des ernsten Denkers und Forschers, der Geheimrat, womit ihn Karl August ausgezeichnet hatte, den Türsteher des Dichters abgeben. Nun bediente sich Goethe des Kammerpräsidenten und des Geheimrates, um den anmaßenden Gelehrten in Schranken zu halten und den Mitbruder in Apoll, falls der Eine Neigung verspüren sollte, ihm Verweise zu erteilen, der Andere, kollegial mit ihm zu verkehren. Der Kammerpräsident und der Geheimrat waren es auch, welche der literarischen Neugier, die seine Muße zu benagen suchte, ebenso artig als entschieden das Handwerk legten. Dem vornehmen Herrn waren die Störungen und Ungezogenheiten erspart, denen der Dichter als solcher immerhin ausgesetzt ist; der Minister Goethe brauchte die Roheiten und Unziemlichkeiten nicht zu fürchten, welche den hervorragenden Mann, der nur ein Forscher oder Dichter schlechtweg ist, auf Schritt und Tritt verfolgen. Aus diesem Gesichtspunkte angesehen, wird das, was man Goethes Vornehmheit nennt, als eine berechtigte, naturgemäße Form erscheinen und nicht mehr als ein unbegreiflicher Popanz, der Goethe verunstaltet.

Auch wenn wir keine Zeugnisse dafür hätten, daß es Goethe nicht um Rang und Titel in der Welt zu tun gewesen, auch dann wüßten wir, daß der Geheimrat

dem Menschen und Dichter in ihm gedient hat, nicht umgekehrt der Mensch und Dichter dem Geheimrate. Denn wir wüßten es aus der Betrachtung seiner Schriften, welche einen Geist atmen, der den wesentlichen Gütern der Welt zugewendet, der dem Allgemeinen untertan ist. Wir haben aber auch Zeugnisse. Niemals hat der alternde Goethe den Geheimrat vortreten lassen, wenn er dem geringen, dem einfachen, schlichten Manne begegnet ist, niemals hat sich der vornehme Herr eingefunden, wenn die geistige Tüchtigkeit und Würdigkeit Goethe gesucht und erwartet hat. Da ist immer Goethe selbst gekommen, der ehrwürdige, hilfreiche, lernbegierige, der liebreiche und liebenswürdige Goethe. Von diesem Goethe erzählen die Briefwechsel, die Memoiren und Mitteilungen Oehlenschlägers, Falks, Eckermanns, des Gärtners Sckell auf die eindringlichste Art. Mit kühler, steifer Bedächtigkeit und Gelassenheit hat er nur die landläufigen Versicherungen erhitzter Verehrer angehört, welche bei den verschiedenen Berühmtheiten hin und wieder ein kurzes Gastspiel zum Besten geben; in feierlicher, zeremoniöser Stimmung und Haltung hat er nur den Poeten und Schriftstellern Audienz gegeben, welche ihre eigene Bedeutung in der seinigen hatten sonnen, welche ihr Notizenbuch mit merkwürdigen und pikanten Aufzeichnungen hatten schmücken wollen. Diese Personen, von Goethe enttäuscht und beschämt, haben die Anklage der Goethe-

schen Vornehmheit zuerst in Umlauf gebracht. Weil es ihnen aber allzu peinlich gewesen wäre, zuzugeben, daß Goethe sie frostig behandelt und höflich abgefertigt habe, so bemächtigten sie sich schlau und boshaft des Auskunftsmittels, die Goethesche Maske als das Goethesche Wesen hinzustellen. Indem sie versicherten, daß der geheimrätliche Dünkel seine Grimassen vor ihnen geschnitten habe, war die Beleidigung, welche Goethe ihrer nichtigen Person zugefügt hatte, auf ihren bürgerlichen Stand glücklich abgelenkt und sie hatten noch obendrein den Vorteil, in demokratischem Lichte glänzen zu können.

Es würde dem Versuche, schönfärben zu wollen, gleichkommen, wenn jemand leugnen würde, daß beim alternden Goethe unter allen Umständen ein höfischer Anflug sich bemerkbar gemacht, daß im letzten Drittel seines Lebens und Wirkens eine vornehme Behaglichkeit um sich gegriffen hatte, die nicht immer wohltuend berührt. Aber es hieße auch die schmelzende und zerstörende Macht des Alters verkennen, wenn jemand die Fülle, Freiheit und Selbstbegrenzung, welche in der Jugend Goethes sich geoffenbart haben, unverändert und unverkümmert beim alternden und greisen Dichter begehren würde. Mich dünkt: Goethes Alter ist anmutig genug gewesen. Nicht jeder tiefe und umfassende Geist wendet der Welt am Lebensabend ein solches Antlitz zu. Der Eine vereinsamt sich und streicht die

Rechnung durch, nachdem er sie abgeschlossen hat, der Andere wird trübsinnig, der Dritte grillenhaft oder ein Spötter. Goethe ist vornehmbehaglich geworden. Das deutsche Volk aber sollte sich freuen, daß einmal ein Dichter und Denker es so gut gehabt hat, einen Hofstaat um sich bilden zu können, daß es einmal einem Dichter und Denker vergönnt gewesen ist, über ein fürstliches Aufgebot zu verfügen zum Schutz und Schirme geistiger Kraft und Herrlichkeit. Em. K.

II. [5.]

Der neue Goethe.

(Wiener Abendpost. Jg. 1874. Nr. 201 vom 3. September. S. 1604. Feuilleton.

„Über Goethe fängt es sich schwer an zu reden, weil es schwer ist, über ihn zu endigen. Er ist allein eine Welt, so reich, so mannigfaltig, daß von uns Epigonen keiner hoffen darf, ihn auch nur in der Auffassung zu erschöpfen. . . . Seine Werke bilden für sich allein eine Bibliothek, so reichhaltig, so voll der gesündesten, kräftigsten Nahrung für den Geist, daß einer füglich alle anderen Bücher daneben entbehren könnte und doch dabei nicht zu kurz kommen würde. . . .“

Dieses schrieb vor wenigen Jahren David Friedrich Strauß, ein Mann und ein Schriftsteller, dem man das Verständnis für die Poesie so bereitwillig zusprechen wird, wie das Verständnis für unsere Zeit. Den Ein-

sichtigen hat er damit nichts Neues gesagt, wohl aber was sie über jenen Punkt denken und empfinden, in willkommener Weise bekräftigt. Nun gibt es jedoch nicht bloß Einsichtige, vielmehr ist die Anzahl der Halbwisser und der Lautschwätzer die Majorität. Diese führt in der Literatur, wie im Leben, das große Wort, heutzutage zuversichtlicher denn je, und sie hat unter anderem die wunderbare Entdeckung gemacht, daß die geistige Bewegung der Gegenwart die Geburtsstätte einer neuen Blüte der deutschen Dichtung sei. Nur die Pessimisten, versicherte neulich ein rühriger und beliebter Feuilletonist, welcher bald Reiseberichte, bald Romane, bald kulturgeschichtliche Vorträge plaudert, nur die Pessimisten hätten die Ansicht verbreitet und hielten dieselbe fest: daß die Glanzepoche der deutschen Dichtung hinter uns liege; indessen liege sie vor uns und wir alle seien auf dem geraden Wege dahin. Demnach steht ein zweiter Goethe eben vor der Tür, und zwar einer, der nicht mit verschränkten Armen den Zeitereignissen zusehen, sondern der die Räder der ächzenden Maschine selber schmieren, die Ketten selber ein- und aushängen und selber das Signal zur Abfahrt pfeifen wird; was man einen modernen Goethe nennt. Die Weissagung von dem erscheinenden zweiten Goethe, mit Literatennüchternheit vorgebracht, ungefähr wie die Kundmachung eines Bürgermeisters, findet ringsumher gläubige Ohren. Denn sie schmei=

chelt der Eitelkeit des Tages, sie ist eine Stütze der Zeitdienerei, sie streichelt und hätschelt den Eigennutz und die Selbstsucht, sie ermuntert die Mittelmäßigkeit und die Ohnmacht. Wie nach dem Ausspruche des ersten Napoleon jeder Korporal den Marschallstab im Tornister trug, so trägt nun nach jener Prophezeiung jeder Faselhans die Anwartschaft auf den Ruhm Goethes in sich.

Die Voraussetzungen, worauf jene Propheten die Überzeugung von der bevorstehenden erstaunlichen Wiedergeburt unserer Poesie gründen, sind politischer Natur. Mit verschmitzter Klugheit haben sie diese Begründung gewählt, welche dem Staaten bildenden Zuge der Gegenwart allerorten entgegenkommt. Weil die Deutschen, so räsonieren sie, erst vor Kurzem die nationale Einheit sich errungen haben, diese im Schlachtenkampfe gewonnene Einheit aber der Literaturblüte des 18. Jahrhunderts verspätet gefolgt ist, darum muß eine neue, üppigere Blüte den bedauerlichen Anachronismus ausgleichen, darum muß eine Wiederholung unseres größten Dichters, vermutlich bald nachdem das letzte Heft des preußischen Generalstabsberichtes ausgegeben sein wird, ohne weiteres eintreten. Köstliche Logik, welche die verkniffensten Orakelsprüche zu Delphi noch überbietet. Als ob unsere heimische Dichtung, wie sie in den Tagen der Klassiker sich entfaltet hat, nicht auf weltgeschichtlichen Voraussetzungen ruhte! Als ob

nicht jeder Muskel und jeder Nerv derselben mit dem gewaltigen Drange der Reformation zusammenhinge, wenn auch diese Dichtung sich so frei und selbständig zu bewegen weiß, daß sie weltbürgerlich über den Ereignissen und Erlebnissen der Nation zu schweben scheint. Wie die Antike das Feuer der Humanisten, das noch in Luther hinein schlägt, entzündet hat, so durchglühte die nämliche Flamme, nachdem sie unter der Asche des Dreißigjährigen Krieges fortglimmte, die Poesie Goethes und Schillers, und so ward die Antike bei uns im 18. Jahrhundert die Vollenderin dessen, was sie im 16. begonnen hatte. Möglich, daß unsere Dichtung ein männlicheres Gesicht zeigen würde, wenn sie aus der Machtfülle des Volkes, anstatt aus der Seelentiefe desselben hervorgestiegen wäre. Doch dünkt mich diese Erwägung müßig. Klarere und schönere Augen als in Goethe hat die Poesie bei keinem Volke aufgeschlagen. Zweimal aber pflegt sich der Stammesgenius, welcher im Hervorbringen des Guten freigebig, des Vortrefflichen hingegen sparsam ist, solchen Luxus nicht zu gestatten. Weder hat in England die politische Freiheit, die erst nach der Zeit der Elisabeth sich zu entwickeln anfing, einen zweiten Shakespeare erzeugt, noch die Renaissance in Italien einen zweiten Dante. Wir haben jedoch niemals vernommen, daß man dort die höchsten Gnadengeschenke als verfrüht bezeichnet und infolge des Zuwachses an Ideen und staatlichen Vorteilen

nach Duplikaten geschrien hätte. Obendrein lehrt die Erfahrung, daß noch kein Genie jemals erschienen ist, wenn man es zum voraus begehrt hat, nach der Art der im Schauspielhause unartig Pochenden, welche das Aufziehen des Vorhanges nicht erwarten können. Wohl aber geht ein Tasten und Suchen durch die Geister, bevor das große schöpferische Ingenium die zerstreuten Akkorde sammelt, die schweifenden Töne zielkundig verbindet. Die Günther und Hagedorn, die Brockes, Gellert und Kleist ahnten nicht, daß sie die Türsteher seien, wo plötzlich ein Goethe heraustreten werde; so wenig als die Franziskanerdichter des 12. Jahrhunderts die Nähe Dantes geahnt haben, als sie ihr Sonnenlied, ihren Lobgesang auf die Armut und ihr „Stabat mater" anstimmten. Endlich sind es nicht verfeinerte, nach allen Seiten ausgebildete Sprach- und Lebensformen, welche als günstige, geschweige untrügliche Vorzeichen entscheidender dichterischer Leistungen gelten können. Macaulay wies in seinem Essay über Milton treffend auf den erschwerenden Umstand hin, den eine hoch entwickelte Kulturperiode in Rücksicht auf das volle Gedeihen eines außerordentlichen Dichters darstelle, der doch ohne Naivität nicht zu denken sei. Ein wenig linkisch und ein wenig befangen sehen die Boten aus, die Quartier bestellen, sie wissen selbst nicht, für welchen Herrn; und mit der unschuldigen Überlegenheit der Kraft, die sich manifestieren, die aber nicht bewundert

sein will, nimmt dann der stolze Ankömmling von seiner Wohnung Besitz. — Unsere gegenwärtigen Zustände jedoch haben die Merkmale der Sicherheit, der Selbstzufriedenheit, ja der Überbildung und Überfruchtung und die meisten unserer Poeten möchten vor allem etwas vorstellen, bevor sie etwas sind, beneiden Goethen um seinen Kranz, nicht um sein starkes Lebensgefühl. Denkart und Empfindung kranken am Besserwissen, an der Überreizung und Pietätlosigkeit. Das kecke Berühren des Heikelsten und Verletzbarsten, die Sucht nach dem prickelndsten Ausdruck beherrschen unsere Tagesliteratur wie unsere Sprachsitte und gleich Fremdlingen heben sich die wenigen einfach und edel zeichnenden Produzenten von den allgemein beklatschten Lieblingen der Menge ab. Der ungeheuere Erfolg, der Heinrich Heine zuteil geworden, dürfte dereinst der stärkste Ankläger unseres Mangels an Keuschheit und Einfalt sein. Wahrlich, das ist nicht die Kulturstunde für einen neuen Goethe.

Wie lange ist es denn her, seitdem der Dichter des „Faust" die Augen geschlossen hat? Eine Sekunde verrann, meint derjenige, der sich der Zeitrechnung des Psalmisten bedient; schon einige 40 Jahre sind vorüber, beteuert homo sapiens, welcher alt und neu nach dem Wechsel der Morgen- und Abendblätter abmißt. Und hinter diesem stehen die Hunderttausende. Gewohnt, heute zu korrigieren, was er gestern gelesen hat, morgen

zu vergessen, was ihm heute angeflogen ist, betrachtet er die Erbschaft, die Goethe hinterlassen, als bereits aufgebraucht, wie das Legat eines Gewürzkrämers, wenn auch den Schenker als des dankbaren Andenkens würdig. Nun ist aber Goethe nicht einmal zur Hälfte noch innerstes Eigentum der Kreise geworden, die seiner bedürfen, noch heften sich unter den Gebildeten klägliche Vorurteile an seine Dichtung und seine Persönlichkeit, Vorurteile, welche durch die Kenntnis seiner Schriften und seines Wesens sofort entkräftet werden müßten: und schon wird ein zweiter Goethe verlangt, der, wenn er bei uns einkehrte, ohne jeden Zweifel das Schicksal des ersten zu teilen hätte. Noch ist der Eindruck Goethes nicht einmal insoweit abgeschäumt und abgeklart, um den außerordentlichen Mann gegen den Verdacht zu schützen, daß er ein hungriger Stoffsucher und ein kleinlicher Hofmann gewesen: und man findet es schon angemessen, nach seinem Kollegen der Zukunft auszulugen. Ein Überhinhuscher wie Adolf Stahr darf es wagen, in seinem Jammerbuche über Goethes Frauengestalten das nichtsnutzige Wort zu gebrauchen: Goethe habe sich in die Neigung zur Wetzlarer Lotte hineingeredet, nur damit er diese Neigung in Werther ausbeuten könne. Der alternde Gutzkow wieder erlaubt sich zu dem Bekenntnis des greisen Goethe: daß er, alles in allem genommen, nicht mehr als vier glückliche Wochen gelebt habe, die alberne

Glosse: man lege zu wenig Nachdruck auf den unbefriedigten Ehrgeiz und die Kleinlichkeit großer Seelen und nicht die Welt, sondern Goethe selbst müsse angeklagt werden, daß er die Hof- und Gesellschaftskreise Weimars in einem seiner unwürdigen Grade auf sich habe wirken lassen. Solchergestalt wird jetzt in Deutschland an Goethe gefrevelt. Sie wollen es nicht Wort haben, die Herolde des Zukunftdichters, daß sie den Wert Goethes unterschätzen; aber sie tun dies in der Tat, weil sie sonst an dem einen und einzigen vollauf ihr Genügen fänden. Nicht anders sind die Jungdeutschen zu Werke gegangen, als sie ihre prunkende Komödie szenierten. Dazumal war es der Liberalismus, womit die Ruhmgier der unzureichenden Talente die Notwendigkeit einer sich verjüngenden Dichtung zu erhärten suchte; heute wird von nicht mehr, ja von minder begabten Leuten der deutschen Reichsherrlichkeit als Sendung vindiziert, was gleichfalls persönlichen Beweggründen ausschließlich entstammt.

Jahrzehnte hindurch hatten die Schwächlinge sich darauf beschränkt, ein jeder ihre eigene Erhöhung zu prophezeien und von ihrem individuellen Können Wunder des Vollbringens zu erwarten. Mit gegenseitiger Dienstfertigkeit sprach mitunter der Eine dem Anderen „eine Verwandtschaft mit Goethe", „einen Anflug Goethescher Anmut" zu; hier „erinnerte die durchsichtig reine Diktion", dort „gemahnte die helle-

nische Ruhe“ an Goethe. Es wimmelte ordentlich von dergleichen Mahnungen und Erinnerungen. Jetzt haben sie eine klügere Methode sich ersonnen. Jetzt wird der Purpur nicht mehr in schmalen Streifen, sondern gleich frischweg in breiten Stücken geschnitten und der Krönungsmantel um das abstrakte Zeitalter anstatt um Personen geworfen. Die Blüte der Dichtung liegt vor uns, nicht hinter uns, wie die Pessimisten wollen! Jubel und Trompetentusch. Wer kann bestimmen, aus wem die neue Faust-Dichtung austriecht?! Und so mancher regt bereits königslustig seine plebejischen Glieder. Goethe, welcher die gediegensten Talente bisher geängstigt und gedrückt hat, weil die Begabtesten trotz aller Verehrung ihn denn doch gefährlich im Rücken wußten, wie eine starke Festung, die überwunden, aber nicht umgangen werden kann, der nämliche Goethe hat für die Kleinen seine Bedrohlichkeit eingebüßt, seitdem festliche Vorbereitungen zum Empfange eines zweiten getroffen werden.

Das Komische daran ist freilich dieses: daß die Festgenossen bitter enttäuscht würden, wenn das Unerhörte eines erscheinenden neuen Goethe morgen geschähe. Denn er würde sicherlich ihre Gesinnungen verleugnen, ihre Überzeugungen ignorieren, ihren Geschmack beschämen. Er ginge den Pfad des Genies, den einsamen Pfad, er dächte die Gedanken des Genies, die ernsten Gedanken, und er risse die Widerwilligsten

wie die Willfährigsten mit seinem Gesange fort, ohne dabei auf die Murrenden oder auf die Jauchzenden zu lauschen und zu achten. Wie sollte er Euch, wie solltet Ihr ihm gefallen! Er hielte ja Freundschaft mit seinesgleichen, nicht Kameradschaft mit denen, die ihm nützen und schaden können. Daß er kein Allumarmer wäre, dies hat Euch schon das Leben des Frankfurter Patriziersohnes erzählt; wie unbequem er Euch würde, darüber gibt Euch das Benehmen Herders gegen Goethe Aufschluß; und wie er unter Umständen mit seinen Widersachern umspränge, dies habt Ihr alle sattsam aus den Xenien erfahren.

Vorläufig wird der Kaiserstuhl, der zu Weimar leer geworden, nicht besetzt werden. Die „echten Dichter", wie Roderich Benedix, die tiefsinnigen Shakespeare-Erklärer, wie Eduard v. Hartmann, die glorreichen „Retter" des Tiberius, des Pastors Götze und des Professors Klotz, und die vielen gepriesenen Dramatiker, Epiker und Lyriker der Gegenwart haben nicht Ursache, die unliebsame Störung ihres Betriebes, welche ein auftauchendes Löwenantlitz hervorriefe, irgendwie zu besorgen. Schon die Frau Rat meinte, als sie angesichts der Büste ihres Sohnes im Museum zu Frankfurt schalkhaft ungläubig auf die Möglichkeit eines zweiten Goethe anspielte: „Können lange warten."

Und die Frau Rat wird Recht behalten.

Emil Kuh.

Klaus Groth.

I. [6.]

Der Dichter der Dithmarschen.

(Die Presse. 17. Jg., 1864, Nr. 92 vom 2. April. Feuilleton.)

Wen anders könnten wir unter dem Dichter der Dithmarschen meinen, als Klaus Groth, in dessen Liedern das eigentümliche Land und der merkwürdige Stamm zwischen Eider und Nordsee schöner als sie in Wirklichkeit sind, lebendig geworden! Erst vor wenigen Jahren erschienen diese Lieder, denen Groth den Titel „Quickborn“ gab, und schon werden sie in Holstein von Groß und Klein, Jung und Alt gesungen. Im ganzen nördlichen Deutschland ist Klaus Groth geliebt und verehrt, und auch am Rhein, an der Isar und an der Donau ist er wenigstens für die Gebildeten mehr denn ein bloß berühmter Name. Rascher als es sonst bei uns Deutschen zu geschehen pflegt, ward diesmal ein echter Poet vom größeren Publikum erkannt und vor dem Schicksal bewahrt, sich eine Zeitlang wie ein Narr vorkommen zu müssen, der seine frischen und duftigen Blumen allein für solche hält, indes die übrige Welt die gemachten, die man ihr bietet, für gewachsene ausruft.

In Deutsch-Österreich, selbst in Wien, haben Groths Lieder die kärglichste Verbreitung erfahren, und das ist begreiflich. Wo ohnehin schon so viele an Sprache und Sitte voneinander unterschiedene Völker wohnen, dort

vermag eine neue volkstümliche Erscheinung nur schwer Zutritt, geschweige Teilnahme zu erlangen. Und in Wien besonders, wo sich die mannigfaltigen Sprachzungen der Monarchie kreuzen, nicht selten leise befehden und nur in der großstädtischen Stimmung ihre Vereinigung und Ausgleichung finden, in Wien durfte der plattdeutsche Dichter zuletzt auf warme Empfänglichkeit und inniges Verständnis rechnen. Ein Häuflein Norddeutscher und die Gemeinde der poetischen Feinschmecker bilden bis zur Stunde hier die einzigen mit Klaus Groth vertrauten Kreise. Vielleicht vermittelt noch eine an der Elbemündung geborene Magd, die Sonntags durch unseren Stadtpark schlurft, oder ein westfälischer Handwerksmann, der in „Margareten" Gläser schleift, oder auf „Mariahilf" Würste stopft, hinsichtlich der Kenntnis einzelner Stücke des „Quickborn" den Übergang aus der vornehmen in die geringere Sphäre der Gesellschaft.

Da aber der Moment mutmaßlich nicht mehr ferne ist, wann wir holsteinsche Sagen und dithmarsische Romanzen von unzähligen Lippen in der Kaiserstadt vernehmen werden, so dünkt es mich angemessen, den ästhetischen Quartiermacher zu spielen, indem ich auf Klaus Groth, den Stolz und Preis Dithmarschens, hinzuweisen versuche. Oder sollte man zu viel erwarten, wenn man annimmt, daß „Belgien" und die steirischen Jäger, die uns bereits dänische Ware gebracht: näm=

lich Fahnen und Geschütze, uns auch deutsche Sächelchen bringen werden, nämlich Verse und Reime? Ich zweifle nicht daran; ja, wer weiß, ob wir nicht binnen Jahresfrist hinter den Schaufenstern bescheidener Buchbinder in den Vorstädten neben dem „Graseltanz" und „Herr Hauptmann, ich bitt recht schön" süße Strophen von Klaus Groth, wenn auch wahrscheinlich ein bißchen verändert und mit Hinweglassung des Autors, antreffen. Den Anfang zur Popularisierung plattdeutscher Poesie in Wien hat vor Wochen Frau Grobecker in der Anton Langerschen Posse gemacht, wo sie ein Grothsches Liedchen trällerte.

Es ist eine treuherzige und kräftige Mundart, in der Groth gedichtet, zum Schmeicheln, wie zum Fluchen geeignet, zum Ausdruck frommer und übermütiger Empfindungen. Mit einer wahren Beredtsamkeit des Herzens erzählte einst Groth selbst, welchen Rang die Mundart seiner Heimat vor Jahrhunderten eingenommen, und zum Teil heute noch behauptet. „Die plattdeutsche Sprache", sagte er, „hat einmal mit der Hansa die Welt beherrscht; sie beherrscht noch das Meer, und teilt die Herrschaft mit ihrer Halbschwester, dem Englischen. Sie hat nicht bloß gedient, hat nicht bloß hinter ‚Putt und Plog' gehockt, sie hat gegen Helden, wie Waldemar II., den Sieger geredet . . . hat Schrecken gesprochen im Vehmgericht der Westfalen, Übermut mit den alten Dithmarschen, Klugheit in den Komptoiren der

Handelsherren von Lübeck und Lüneburg, in den Kaufhäusern von London und Nowgorod. Das verschwindet nicht wieder aus ihrem stolzen Gang. Welche Sprache eignet sich zum Kommando, wie sie, die laut tönt, kurz und mächtig aus einer Männerbrust? Heeren befiehlt sie nicht mehr, wie zur Zeit Wittekinds, aber wenn der Sturm braust und die Wogen schallen, dann sind es noch immer plattdeutsche Worte, die Gangspill und Steuer lenken, die Ruh und Festigkeit wecken in manches braven Mannes Herz! . . ." Auch im Lied feierte Groth sein Plattdeutsch, als ob es eine Geliebte wäre; wenn nur ein Mund „mein Vater" spricht, so klingts ihm wie Gebet; nicht Vogelsang und nicht Musik dringt lieblicher in sein Ohr; die Sprache lockt im Augenblick die Tränen ihm hervor. — Es tut Einem wohl, zu sehen, daß ein deutscher Poet sich so zärtlich an die deutschen Laute schmiegt, daß er seine Muttersprache wie ein heiliges Geschenk betrachtet, das ausschließlich ihm gespendet worden.

Dieser tiefinnere Zug der Hingebung zeigt sich fast auf jeder Seite der Grothschen Lieder, und dabei sind sie so schlank und frei auf sich selbst gestellt, so vom Dichter losgelöst, gleichsam wie reife Früchte, die nur noch mit einer Faser an die Zweige des Baumes geknüpft sind, der sie trägt; ein Windhauch und sie fallen ab, und bald erfährt niemand mehr, wo sie gehangen. Aber gerade von solchen Liedern, bei denen man ihren

Schöpfer vergessen kann, gilt die Bezeichnung: volkstümlich, und nur jene Dichter, welche hinter ihren poetischen Kindern hübsch weit zurückbleiben, während diese unbekümmert voraus hüpfen, haben am ehesten Anspruch darauf, im Gedächtnis der Menschen zu dauern.

Wer mit der vorgefaßten Meinung an Groths Lieder herantritt: es sei der unfreundliche nordische Himmel, den sie widerspiegeln, es wehe in ihnen die herbe Luft des Flachlandes, die allen Frohsinn verscheuche, und plattgedrückt, wie der Boden und wie die Sprache, wäre in ihnen auch Lust und Leid, der wird sich unbedingt, freilich erst allmählich, enttäuscht sehen. Wohl ist es die Poesie der Sparsamkeit, welche im „Quickborn" atmet, doch ihr Gesicht zeigt nichts Grämliches, ihre Seele hat nichts Starres, und ihr Auge ist sanft und klug, wie das Auge der Möwe. Ohne mit der Wimper zu zucken — wenn ich mich so ausdrücken darf — schaut uns das muntere, wie das trotzige Lied des dithmarsischen Dichters an, und wenn uns ein schämiges Gefühl begegnet, so senkt es den Blick in keuschem Ernst, von keiner zimperlichen oder zaghaften Regung des Herzens begleitet. Die starken Empfindungen sind wortkarg, die leichten und tändelnden etwas geschwätzig, die geheimnisvollen ein wenig gespenstisch. Liebe und Haß haben die Kunst der Selbstbeschränkung gelernt, der Frömmigkeit ist alles Verzückte und Trübe fern, doch streift sie am

Aberglauben gerne vorbei, der Naturanschauung ward eine wunderbare Sinnlichkeit und zugleich die Wonne, ja die Seligkeit des Genügsamen verliehen. Mit einem Worte: man ist in Dithmarschen gewesen, wenn man Groths Lieder genossen, kein Reiseeindruck kann die Gewalt der Wirkung überbieten, die vom „Quickborn“ ausgeht.

Welch eine Fülle wunderlicher Gestalten! Da pflanzt sich vor uns der Orgeldreher auf, der sein Erbe durchgebracht, dem's vor der Schule, wie vor'm Sparen graute; von Arbeit wird man steif und krumm, meinte er, er schuf sein Gut in Silber um und lebte besser so. Sein Geld ist all, sein Gut verzehrt, der Junker keinen Dreier wert; was schert ihn all das Lumpenpack, er liebt sein Gläschen mit Geschnack, und singt sein Liedchen mit Geschmack und dreht die Orgel um. Vierschrötig wie ein Schneider, krummbeinig wie ein Dachs, mit dünnen Gliedern, in Hemdsärmeln und 'ne Locke über'm Ohr gedreht, promeniert der „Mordskerl“, für den sich der dämische Bursche hält, stolz und in den Wind schmauchend durch die Straßen; „Ihr Dirnen in den Türen, seht euch nur ja nicht blind!“ Durch Bruch und Busch schlendert der „Tagdieb“ dahin, streckt sich der Länge nach unter'm Schlehdorn aus, unterhält sich damit, das sich kräuselnde Wasser, die bräuselnden Blätter und die Wolken, die drüber geh'n, zu betrachten.

„Und wird mir auf die Dauer
Die Ruhe gar zu sauer,
Und sinkt die Sonn' in's Meer;
So stopf' ich mir noch Eine,
Setz' heimwärts meine Beine
Und dann — nu dann nicht mehr."

Wie'n Teufelsbanner schleicht der Apotheker im Moor herum, nach Pillen suchend, und die gesunden Marschbauern lachen den Lazareter aus. Barfuß trottet die Krabbenfrau von Büsum, dem Krähwinkel der Dithmarschen, am frühen Morgen nach der Stadt, guckt sich sehnsüchtig die grünen Bäume an, die auf dem Markte steh'n, und die Bänkchen, die vor jedem Hause in der Sonne blitzen; sie möchte gar zu gerne wohnen in der Stadt voll lieben Sonnenscheins, sich an den Wagen und Pferden erbauen; mein Gott, seufzt sie, was könnt' ich glücklich sein, wär' mir solch' Los beschert! Da haben's die Milchmägde besser, die mit ihren Eimern an den langen Messingketten vor der Melkezeit eine jede neben ihrem Schatz einherschreiten, indes mancher Herr lüstern nach ihren nackten Füßen späht. Wenn's 7 Uhr abends schlägt, läuft jede ihrer Trage zu, hängt sich dieselbe um, hakt ein, hebt auf, und im Gänsemarsch geht's den Weg entlang, ein duftiger Kranz draller Dirnen.

„Doch in der Stadt reißt er entzwei,
Da löst sich auf die bunte Reih',

Die durch den Hof, Die um die Eck',
Da geh'n noch Zwei 'ne kurze Streck';
Nun Die in's Tor, und Die in's Haus,
Du stehst allein — nun ist es aus."

Kommen einmal Komödianten ins Dorf, so gibt's ein Jubeln, als ob sich die goldenen Pforten des Paradieses, die vor vielen tausend Jahren zugeschlagen worden, wieder geöffnet hätten. Die Mimen erzählen dann auch den Leuten von Wien und vom Prater, von „Wilhelm Tell" und vom „großen Kronenleuchter" in der Oper. Zuweilen stiftet sogar die erste Liebhaberin Unheil an, indem sie einem biedern, schon ältlichen Dithmarschen den Kopf verrückt und ihn zum Heiraten verleitet.

Wie zauberhaft hold ist das Liebesleben geschildert, mag es spröde noch in der harten Knospe ruhen, mag es mit schon geöffnetem Kelch dem Glück entgegenzittern, mag es aus der verschneiten Ehe eines greisen Paares ein letztes grünes Blatt hervorstrecken. Er sagte so viel und sie sagte kein Wort, sie sagte ihm nichts, als: Johann, ich muß fort. Er hielt ihre Hände und bat sie so sehr: sie sollt' ihm doch gut sein und ob sie es wär? Sie war ja nicht böse, doch sprach sie kein Wort, sie sagte ihm nichts, als: Johann, ich muß fort! Nun sitzt sie und denket und denket daran, hätt' sagen wohl müssen: wie gern, mein Johann! Und doch, kommt er wieder, so sagt sie kein Wort, und hält er

sie, sagt sie: Johann, ich muß fort. Das weniger vorsichtige Mädchen zeigt dem verliebten Näscher die Kammertür, wo um's Fensterlein die Traube sich rankt und wo hinter dem Schwalbennest die Taube baut.

„Komm du um Mitternacht,
Komm um Schlag Ein';
Vater schläft, Mutter schläft,
Ich schlaf' allein.

Komm an die Küchentür,
Öffne geschwind;
Vater meint, Mutter meint,
Das tät' der Wind."

Warum auch nicht! wenn das Mädchen nur dereinst sagen kann: Bergauf so leicht, bergab so schwer, so manches, manches Jahr, und doch, mein Hanns, noch just so lieb, als einst im braunen Haar! so hat's ja nicht so viel auf sich.

So ungefähr sieht's in Dithmarschen aus, so ungefähr in dem Grothschen Liederbuch. Ich würde den Leser noch einladen, mit mir in den Garten des Pastors hinein über die Planke zu schauen und sich an seinem zufrieden-schalkhaften Antlitz zu weiden, wenn er mit dem hochaufgeschossenen Unkraut, das seine Veilchenbeete überwuchert, possierliche Zwiesprache hält. oder den schnatternden „Enten im Wasser" zu lauschen, die klappernden Störche auszuhorchen, oder mit mir an der heiligen Eiche, am stöhnenden Moor und an

dem Hause, darin es spukt, zu verweilen, oder den liebenswürdig dummen Brief zu buchstabieren, welchen die der Heimat entrückte und nach ihr lechzende Dirne hingekritzelt. Allein ich bescheide mich, und wäre es auch nur aus Furcht, ich könnte durch eine allzu genaue Beschreibung des Fleckchens deutscher Erde, das Groth besungen, den Sinn des Großstädters ermüden.

Bloß das eine sei noch bemerkt, daß Klaus Groth mit seiner lyrischen Unbefangenheit die Tapferkeit des Mannes verbindet und mit der Freude an Land und Leuten, die er darstellt, den Zorn des nach Unabhängigkeit dürstenden Geistes gegen die Unterdrücker.

„Hier bluteten die Väter für die Freiheit,
Und davon ist die Marsch noch immer voll,
In jeder Ader fließt davon ein Tropfen,
So niedrig und so hoch — sie haben ihn,
Und die am meisten, die es gar nicht merken.
Das ist die Freiheit, die da in uns steckt,
Als Schlag und Art von Vater und von Mutter.
Die macht die Schlecht'sten grob und übermütig
Und uns're Besten grade, schlicht und recht."

Dies Bewußtsein aber ist stärker, als das Dannewirke war, und dieser still in sich gefestigte Trotz ist ein mächtigeres Bollwerk gegen die Dänen, als die Düppeler Schanzen sind gegen die schleswig-holsteinsche Armee. Em. K.

II. [7.]

Die Ditmarscher und ihr Dichter.

(Neue Freie Presse. Jg. 1871. Nr. 2458 vom 30. Juni. S. 4. Literatur-Blatt.)

„Dichtgedrängt und wie auf den Marmorstufen einer riesigen Arena sitzend, blickt Europa lange und erwartungsvoll auf die buchtenreiche Länderkerbe am Sund, wo die Deutschen ihre entscheidende und letzte Probe bestehen und feierlich Antwort geben sollen, ob sie als ein freies, von fremdem Machtgebot unabhängiges Gemeinwesen auch in Zukunft noch bestehen oder ob sie, wie die Gegner sagen, als verzagte und unverbesserliche Toren die Beute klügerer Nachbarn sein und aus den Listen der sich selbst maßgebenden Völker verschwinden sollen.“ So hat im Jahre 1850 Fallmerayer gesprochen, und seitdem ist das Schicksal der Herzogtümer und mit demselben das Schicksal Deutschlands auf eine Art entschieden, welche den fremden Völkern Achtung und Furcht zugleich vor der deutschen Volkskraft einflößt. Keiner der Stämme Deutschlands aber weckt in höherem Grade unsere Teilnahme, als der Stamm der Friesen; kein Erdstrich des gemeinsamen Vaterlandes der Sprache und Bildung ist reicher an Gegensätzen der Natur und der Geschichte, an merkwürdigen Erinnerungen, Verhältnissen und Sitten, als jener durch Eider und Nordsee gebildete Ausschnitt, welcher Ditmarschen heißt. Hätten wir Deutsch-Österreicher nur ein Dritteil der Zähigkeit im Behaupten des uns

Eigenen, im Abwehren des Störenden und Bedrohenden, was die Ditmarscher auszeichnet, es stünde dann besser um unser Ansehen, besser um unser geistiges und nationales Gedeihen. Liebevoll, wahrheitsgetreu und anschaulich, wie niemand vor ihm, hat Klaus Groth in seinem „Quickborn“ die Ditmarscher und deren Land geschildert. Es sind dies plattdeutsche Gedichte, die rasch nach ihrem Erscheinen im deutschen Norden von Hand zu Hand gingen, die dem Dichter bald auch im Süden Freunde erwarben und vor allem der plattdeutschen Mundart zum Bürgerrechte in unserer Literatur verhalfen. Nach langer Pause hat Klaus Groth wieder einmal den heimatlichen Ton angeschlagen in einem zweiten Teile des „Quickborn“, der vor kurzem bei Wilhelm Engelmann in Leipzig veröffentlicht wurde.

Eine stattliche Reihe schöpferischer und fördernder Geister ist dem Dichter der Ditmarscher vorausgegangen und hat Poesie, Wissenschaft und Kunst befruchtet, ohne daß geraume Zeit hindurch der Anteil Schleswig-Holsteins, namentlich Ditmarschens, an der allgemeinen Entwicklung ausdrücklich hervorgehoben worden wäre. Der Nährvater der neueren deutschen Dichtung, Martin Opitz, fand in Holstein lange eine Zufluchtsstätte vor der Wut des dreißigjährigen Krieges, und dessen Schüler, der Satyriker Rachel aus Heide in Ditmarschen und Lund aus Nibüll im Frieslande Schleswigs, echte Kinder der Marsch, stehen ihrem Meister

an Bedeutung kaum nach, ja Rachel übertrifft ihn beiweitem an Scharfsinn der Auffassung und an Beweglichkeit der Sprache. Die frischesten Jahre seiner Wirksamkeit brachte Heinrich Christian Boie, einst das Haupt des Göttinger Poetenkreises, in Meldorf zu. Wie er für seinen Garten, eine ditmarsische Sehenswürdigkeit, aus allen Weltgegenden Samen und Reiser empfing, deren er viele zuerst in diesen Landen einführte, so zog er auch berühmte Gäste in die Marsch, Voß und die Stolberge, Elise von der Recke und die Gräfin Friederike Juliane Schimmelmann, eine der begabtesten Frauen jener Tage. Daß Boie auf die geistige Erweckung Barthold Niebuhrs nachhaltigen Einfluß geübt, bekannte der große Gelehrte selber. Und dieser, der schon dem Blute nach ein Ditmarscher war und seine Jugend in Ditmarschen verlebte, hat, wie wir alle wissen, umgestaltend auf unsere Geschichtschreibung gewirkt. Aus Schleswig wieder stammt der Pfadfinder der neueren bildenden Kunst, Asmus Carstens, der Lehrer Thorwaldsens und Cornelius. Söhne Ditmarschens endlich sind: Friedrich Hebbel, Theodor Storm und Klaus Groth. Man sieht, das Holsatia non cantat trifft nicht zu. Schon die Märchen und epischen Lieder des Landes, von welchen letzteren leider nicht viel mehr erhalten ist, strafen dieses Stichwort Lügen.

Die Grundzüge des Ditmarschers treten in dem

Märchen so deutlich hervor, daß wir diese als ein vorbereitendes Gegenbild zu den Liedern Groths betrachten können. Mit Vorliebe umspann der fabulierende Geist des Volkes die ruhmreichen Stätten der gewaltigen Kämpfe und die bewegte Schaubühne des Meeres mit seinen Matten und Dünen. Durch die heimgekehrten Seeleute kamen friesische Sagen in die Marsch, übermütige Gestaltungen einer ungezähmten Einbildungskraft; hin und wieder sprießte das barocke Märchen hervor, das sich eines sonderbaren Abenteuers, einer rüpelhaften Figur bemächtigt hatte. Diese Märchen und Sagen atmen offenbar eine Sinnlichkeit, welche dem der Einbildungskraft nacheilenden Verstande nicht weniger verdankt, als der unschuldigen Bildnerfreude selbst. Wo die Romantik sich hervortut, dort geschieht es nicht des Glanzes, nicht des Schmuckes wegen, sondern da hat sie einen natursymbolischen Kern. Das Grauenhafte wird mit Kälte angefaßt oder ins bizarr Komische verzerrt. Das Weiche, Gesprächige fehlt den ditmarsischen Märchen ebenso, wie jene selige Reinheit, welche der treue Eckardt des deutschen Altertums den blaulich-weißen, makellosen, glänzenden Kinderaugen vergleicht, die nicht mehr wachsen können. Auch haben sie nichts Reisefertiges, wie die übrigen deutschen Märchen; sie sind an die Scholle gebannt und schweifen niemals über die Marschen hinaus in fremde Gegenden und Verhältnisse. Ihr Traumleben

ist gleichsam ein unverschleiertes und setzt den Zustand des Wachens in einem Bauernrausche oder, wenn man will, mit Matrosenlogik fort.

Nur eine vollständig für sich abgeschlossene Natur und nur ein geruhiger, trotziger Stamm können eine solche Poesie hervortreiben und begünstigen. Wo aber wäre in der Tat eine mehr abgeschiedene Landschaft anzutreffen, als Ditmarschen vorstellt, diese baum- und steinlose Fläche, diese gegen das Meer verteidigte Marsch, mit der den unermeßlichen Horizont beschreibenden Linie, dem alles umfriedenden und beschützenden Deich! Und welcher Stamm wäre in strengere Zucht genommen worden, als der Stamm der Ditmarscher, der alle seine Kräfte anspornen und in stetem Atem erhalten mußte, um das zerstörungssüchtige Element zu bändigen, dem er die Muttererde fortwährend abzuringen hatte. Wo wäre der Stamm, der mit größerer Entschlossenheit und Beharrlichkeit so blutige und oft wiederkehrende Kämpfe um seine Unabhängigkeit durchgefochten, wie dies der Ditmarscher getan! Mit Recht fragt Hermann Allmers in seinem Marschenbuche, ob denn der vielgepriesene Mut der Vesuvnachbarn irgendwie verglichen oder gar gleichgestellt werden könne dem grausigen Ringen des Friesenvolkes, hier mit den Fluten um den teuren Heimatsboden, um Hof und Herd, um Weib und Kind, dort um seine Freiheit, um sein gutes Recht mit hochmütigen Fürsten, krie-

gerischem Adel und habsüchtigen bremischen Erzbischöfen.

Pochen wir nun an Klaus Groths Dichtung, um zu erfahren, wie es in Ditmarschen aussieht, so werden wir nicht befremdet oder erschreckt, so werden wir von der bunten Mannigfaltigkeit der darin auftauchenden Szenen und Gestalten freundlich angemutet. Das Drangvolle und Trotzige ist zurückgetreten, ungefähr wie ein Kriegerschwarm, der sich bescheiden seitwärts hält, wo das behagliche Bürgertum seine Stunde hat, das dunkel Elementarische, das in der Chronik des Landes beständig aufzuckt, ist einem heiteren Ernst gewichen, der zu sagen scheint: Wir sind Menschen wie ihr, stoßt euch nicht an unserer Vergangenheit, die sich, einem Ahnensaal ähnlich, hinter uns, den friedfertigen Enkelkindern, aufbaut. Klaus Groth erzählt freilich auch von den großen Fluten, die von Zeit zu Zeit verderbenbringend über Ditmarschen hereingebrochen, von Graf Gerhard in Altenwörden, der die Bauern in der Marsch das Auffitzen lehren wollte und dann mit all seinem Volk ganz klein nach Holstein zulief, von der Schlacht bei Hemmingstedt und von der letzten Fehde. Er zeigt uns jedoch ebenso gern, wenn nicht noch lieber, die Marsch im Frühlingsschmucke, mit den weit ausgedehnten blühenden Rapssaatfeldern, mit den Tausenden weidenden Viehs, den unendlichen Himmel darüber, so schön wie in der Campagna bei Rom.

Die Waffen, die am Tausendteufelswerft gefunkelt, sind über der schimmernden Pflugschar beinahe vergessen, die Tage der großen Beute, als man an schwarz geworbene güldene Ketten die Hofhunde legte und die Bauern in samtenen Wämmsern spazieren gingen, sind verblaßt, und dafür lebt sich die harmlose Prahlsucht, ein Erbe der Ditmarscher bei festlichen Anlässen, fröhlich aus. Mit den Reibungen zwischen dem Marsch- und Geestbewohner, den der erstere über die Achsel ansieht, weil er den Mann des Hügellandes für geringer hält, macht uns Groth ebenfalls vertraut, mit dem in seiner Selbstherrlichkeit schwelgenden Vollmacht (obersten Verwaltungsbeamten der Gemeinde), der einmal mit dem König auf der Wurth gegangen sei und mit Fingern hin und her die Gegend gewiesen habe, als könnt' er alles verschenken, was er sah. Und was die Orgeldreher und Tagdiebe treiben, wie die Milchmägde scherzen und verliebte Briefe aufsetzen, dies und Ähnliches wird uns auch nicht vorenthalten. Einem Hausfreunde gleich, der die Geschichte der Familie, deren Erlebnisse und Krisen genau kennt, aber mit Vorliebe bei den Traulichkeiten der ihm teuren Menschen verweilt, jede Stichelei mitmacht und jede Neckerei zu deuten versteht, solchem Hausfreunde gleich verfährt Klaus Groth in den lyrischen und epischen Gedichten, deren unerschöpfliches Thema die ditmarsische Heimat bildet.

Gerade das einfach Herzliche, das sparsame, aber deshalb nicht dürftige Gefühl, das den Ditmarscher charakterisiert, mit einem Anfluge von Übermut und Lust am Schwankhaften, hat Klaus Groth in seiner Dichtung am reinsten auszudrücken vermocht. Sicherlich kam ihm dabei sein Geburtsort Heide zu statten, wo Marsch und Geest einander kreuzen, der Ort, von dem schon der Chronist Neocorus sagte, daß es der zierlichste Flecken sei, in dem die Häuser am artigsten und schönsten gebaut wären, wo die grünen Bäume auf dem Markte stehen und die Bänkchen vor jedem Hause in der Sonne blitzen, die Stadt voll lieben Sonnenscheins, darin die arme Krabbenfrau aus Büsum, wie es im „Quickborn" heißt, so überaus gerne wohnen möchte. Alles Schwermütige dagegen, alles bang Verstohlene der Empfindung, alles Überzarte, dem die leiseste Berührung weh tut, hat sich in die wortarmen kleinen Kinder und in die elfenschlanken Erzählungen Theodor Storms geflüchtet. Sein Geburtsort Husum kennt kein Waldesrauschen, keinen Mai und keinen Vogelsang, in der Herbstnacht fliegt dort die Wandergans mit hartem Schrei vorüber, und am Strande weht das Gras. Friedrich Hebbel endlich, der Sohn Wesselburens, des muntersten Fleckens in Ditmarschen, der rätselhafte Dichter, der aus der Heimat geflohen, wie aus einem Gefängnisse, und anscheinend gänzlich dem Lande entwachsen ist, Friedrich Hebbel hat den

linkischen Trotz der alten Ditmarscher, ihre Fehdelust und ihren unerschütterlichen Willen in die Region der Tragödie hinübergenommen. Gemeinsam ist in ihnen allen Dreien eine „kühle Grundfarbe“ der Sprache und eine in den sinnlichen Hauptzügen jeden Zierrat verschmähende ehrliche Darstellung.

Die Innigkeit der Groth'schen Lyrik macht aufs neue das Vorurteil zuschanden, das der deutsche Norden mit dem Kopf und aus der Reflexion heraus dichte, daß er mit schwacher Sinnlichkeit gestalte, während die Poesie des deutschen Südens, im Gemüte gezeitigt, zu voller Sinnlichkeit erblüht sei, aber der verständigen Leitung entbehre. Wer kennt sie nicht, diese Schelle, welche durch die deutschen Gauen klingelt, und deren Ton in Österreich besonders beliebt ist! Ein treffendes Wort über diesen Punkt hat der Schweizer Gottfried Keller gesagt: „Das, was die Nord- und Süddeutschen sich vorwerfen, ist tödlich beleidigend, indem Diese Jenen das Herz, Jene aber Diesen den Verstand absprechen, und zugleich kann es keine unbegründetere und unbegreiflichere Tradition und Meinung geben, die nur von wenigen der tüchtigsten Männer beider Hälften nicht geteilt wird. Wo im Norden wahrer Geist ist, da ist immer und zuverlässig auch Gemüt; wo im Süden wahres Gemüt, da auch Geist.“

Überrascht hat uns in dem zweiten Teile des „Quickborn“ das Vorwiegen des plastischen Vermögens,

insbesondere in dem Idyll: „De Heisterkrog“, das die epische Fülle mit der Einfachheit der epischen Zeichnung verbindet. Seit dem Moment, als Fritz Reuter der Günstling des deutschen Publikums wurde, bemühten sich die Überschwenglichen, die jeder literarischen Erscheinung auf der Fährte folgen, Klaus Groths Darstellung zu verdächtigen, sie als gebildet-volkstümlich auszurufen und jeden Vorzug der plattdeutschen Dichtung dem mecklenburg'schen Poeten zuzuschreiben. Sicherlich wird niemand Fritz Reuters realistische Eindringlichkeit und scharfe Beobachtungsgabe unterschätzen wollen; es wäre aber zu wünschen, daß man diese Eigenschaften nicht gleich überschätze. Die einen nannten ihn den plattdeutschen Boz, andere wieder den plattdeutschen Homer, und dicht neben Goethes Gretchen suchte man die Mädchengestalt in „kein Hüsung“ zu rücken. Alle Lobredner aber verschwiegen, daß Fritz Reuters Lyrik sich nicht wesentlich von jener Naturpoesie unterscheidet, welche zwar dem Volksmunde seine Weise, doch nicht auch der Volksseele ihr Geheimnis abgelauscht hat; sie übersahen, vielleicht mit Absicht, daß Reuter häufig ins Hätschelnde und Sentimentale gerät, wenn er einen Sonnenaufgang oder einen rührenden Abschied recht poetisch darstellen will, und es fiel ihnen niemals ein, Groths lyrischen Hauch als dasjenige, was diesen Dichter auszeichnet, gegen das humoristische Erzählertalent Reuters hervorzuheben.

Dagegen ist es uns nicht bekannt, daß die Freunde Klaus Groths so arbeitsam mit dem Ellbogen für ihren Liebling Raum geschafft oder daß sie den Helmschmuck der Heroen der Poesie auch nur ein einzigesmal für ihn in Anspruch genommen hätten. Sie begnügten sich damit, ihn den Dichter der Ditmarscher zu nennen; dieses Prädikat kommt ihm von Rechts wegen zu, und gewiß werden auch die künftigen Geschlechter ihm dasselbe nicht verweigern oder verkümmern.

Wien, im Juni 1871. Em. K.

Friedrich Halm.

I. [8.]

Über neuere Lyrik. Kapitel III. („Neue Gedichte" von Friedrich Halm.)

(Separatabdruck aus der Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben. [Bd. V. Nr. 11.] Wien 1865. S. 13—15.)

„Vor jedem steht ein Bild deß, was er werden soll,
So lang er dies nicht ist, ist nicht sein Friede voll."

Gilt dieses weise und schöne Wort Rückerts vom Menschen überhaupt, so gilt es in verstärktem Maße vom Poeten, dem erhöhten Menschen. Aber nur wenige Poeten sehen das Bild ihrer eigenen Ausgestaltung in seiner Wahrhaftigkeit vor sich; die meisten sehen ein Gaukelwerk, das von ihren unvernünftigen Wünschen, von ihrer Ruhmsucht und Eitelkeit ihnen vorge-

spiegelt wird. Zu jener kleinen Zahl Poeten gehört Friedrich Halm, dessen „Neue Gedichte“ (Wien, Karl Gerolds Sohn) mich an den oben zitierten Spruch des greisen Sängers erinnert haben. Friedrich Halm kennt das Bild deß, was er werden soll, genau, und zwar vom Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn. Diese Kenntnis gab den Werken, die er schuf, eine Ruhe, welche den Betrachter willig machte, sich ihm anzuvertrauen, und aus solcher Wechselwirkung ward in Halm nach und nach eine Sicherheit erzeugt, die auf seine Entwicklung wesentlich fördernd Einfluß nahm. Niemals suchte er eine Eigenschaft, die ihm mangelte oder die er nur in geringem Grade hatte, künstlich hervorzutreiben oder gewaltsam zu steigern, niemals ließ er sich von den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, sei es aus Lust zum Nachahmen, sei es aus Begierde sie zu überflügeln, irgendwie fortreißen. Mit dem Stolze des Genügsamen und mit dem haushälterischen Sinne des Begüterten ging er seine Straße, vermehrte er seine Habe und schützte er sie, stets redlich bei allem Eifer, wenn auch nicht zu jeder Frist vom Glücke begünstigt. Friedrich Halm ist der gute Wirt unter den neueren Poeten. Gewiß kann man aus der Mäßigkeit und Ordnungsliebe, die das Talent dieses Dichters zum Teil charakterisieren, auf ein nicht allzu bewegtes Individuum schließen, auf eine Seele, in der die Widersprüche nur mitsammen hadern, nicht aufeinander einstürmen. Doch

weit gefehlt wäre es, wollte man deshalb annehmen, als habe es dem so beschaffenen Individuum keine Überwindung gekostet, an sich zu halten, die spröden Elemente des Ich zu biegen und die wimmernden Laute des inneren Kampfes gedämpft auszutönen. Schmerz bleibt Schmerz und Selbstbeherrschung bleibt Selbstbeherrschung, mag diese nun mit größeren oder kleineren Opfern erkauft sein.

Allerdings ist ein derartiger Poet gerade in der Lyrik im Nachteil. Denn die Lyrik fordert vom Dichter dessen lebhafteste Stimmungen, dessen vollste Ungebundenheit, sogar dessen Irrtümer und Unarten, wobei ihm natürlich die Verpflichtungen nicht erlassen sind, welche Schiller in der Rezension der Bürger'schen Gedichte dem Lyriker auferlegt hat. Was der Kindergarten unter den übrigen Gärten, das ist die Lyrik unter den übrigen Gattungen der Poesie; tummeln sollen sich dort die Empfindungen, ihren tiefsten und ihren flüchtigsten Regungen Ausdruck leihen, dem Moment gehorchen, lachen und weinen wie's ihnen gefällt, Grillen befriedigen, eigensinnigen Anwandlungen nachgeben und zuweilen den aufgehobenen Finger in der Ferne nicht beachten und der wohlgemeinten Abmahnung hie und da zuwiderhandeln. An solchem Orte nimmt sich Halm ein bißchen zu bedächtig aus, ja er kommt dort mit manchen seiner glänzendsten Vorzüge nicht selten ins Gedränge. Vom Drama her gewohnt, überall den Fortgang, das

Ende zu erwägen, die frappanten Gegensätze hervorzukehren, die Leidenschaft, falls sie zu unternehmungslustig wird, in ihre Schranken zu weisen, unterhandelt Halm auch in der Lyrik gerne mit den Empfindungen, anstatt ihnen hier eine größere Freiheit zu gönnen, bespricht er hier häufig schon da das Feuer, wo es erst angefangen, sich empor zu raffen, und verstattet häufig der Reflexion des Gedichtes die Entfaltung, welche er dem Temperament desselben verweigert hat. Desgleichen verpflanzt er die an seinem Drama mit Recht gerühmte durchgebildete Technik in den lyrischen Kreis, gliedert hier, mißt ab und bedingt, während er sich dem ungeteilten Strome der Empfindung, dem einfachen Zuge des dichterischen Gedankens fast wie auf Gnade und Ungnade ausliefern müßte. Es hat daher den Anschein, als ob nur Ein Ton durch alle die Gedichte klänge, als ob die Vielheit der Stimmen in einem einzigen Akkord gebunden worden wäre. Oder, um ein Naturbild zu wählen: Halms Gedichte gleichen im ganzen genommen einem Hain, der mailich blüht, doch auf dem eine leichte Schneehülle ruht; tritt man dem einzelnen Strauch, der einzelnen Hecke näher, so bemerkt man wohl grüne Spitzen, farbige Dolden, aber kaum tritt man wieder in eine angemessene Entfernung zurück, so tauchen die Farben und Formen des Hains im früheren unbestimmten weißlichen Schimmer unter.

Dieses halb absichtliche, halb unwillkürliche Sich-

verstecken des Individuums führt bei Halms Lyrik eine Überredungskunst herbei, die unbewußt entschädigen will für die Schweigsamkeit über die innersten Vorgänge seines Herzens. Und es entsteht dadurch eine verständige Klarheit, welche den Geheimnissen der lyrischen Poesie so wenig frommt als gewissen Blumen das helle Sonnenlicht. Was Wunder also, daß sich in Halms Gedichten das echte Lied nicht findet und auch nicht die echte Ballade, da ersteres, wenn noch so objektiv gehalten, dem vollen individuellen Lebensgefühl des Dichters entspringen muß, und da letztere ohne den mysteriösen Schleier so schwer zu denken ist, wie das Antlitz einer Nonne. Aber von jenen Gedichten, welche aus der Betrachtung hervorgehen, aus der stillen oder aus der leidenschaftlich angeglühten, weist die Sammlung mehrere vortreffliche auf.

Ich nenne: „Die Römerstraße" S. 28, „Aus der Wirklichkeit" S. 83, „In der Waldhütte" S. 212.

In den Liebesgedichten sucht man wie an einem Orte, wo man jemand zuversichtlich zu treffen hofft, das Persönliche des Dichters, aber es stellt sich auch dort nicht ein, sondern schickt ein doppelgängerisches Wesen, das der Kundige auf den ersten Blick als solches erkennt. Diese Liebesgedichte, die einem ab und zu einen goldenen Faden zwischen die Finger spielen, tragen ein blaß allgemeines Gepräge; sie feiern des Dichters Treue, die edle Weiblichkeit, doch sie sind keine

der himmlischen Verräter, die uns entzückten, wie sie den Poeten erlösten. Damit soll nicht geleugnet sein, daß das eine und das andere derselben einen angenehmen Widerhall in uns erweckt, z. B. das Gedicht: „Frag' nicht: Warum?" und das 12. „An die Ferne". Die Ghaselen Halms nehmen es zu wenig ernst mit dem Gedanken, der in die Netze der gauklerischen Form geraten, tändeln zu viel mit den sich stetig wiederholenden Reimen. Das Ghasel muß den Gedanken, den es gleichsam einspinnt, zugleich aussaugen bis auf den letzten Tropfen. Gerade darin sind die Ghaselen Hermannsthals neben den Platen'schen wahre Muster. Dagegen atmen die kleinen dreizeiligen Liedersprüche, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Mehrzahl nach einen einschmeichelnd poetischen Geist.

„Flüsternde Pappel!
Wenn der Sturm dich durchsaust,
Welch' Wipfelgebraus, welch' Blättergezappel!"

oder

„Erlen am Bach!
Vorwärts sprudeln lustig die Wellen,
Und: Lebt wohl! rauscht ihr den eilenden nach!"

Vernehmlich redet aus den Gedichten Halms die Wonne am künstlerischen Bilden, namentlich in den epischen Stücken, auf deren umfangreichstes: „Charfreitag" ich gelegentlich näher eingehen werde. Wie er Säulen und Säulchen gereiht, wie er hier Steine

behauen, dort welche ausgeschieden hat: dies alles vertraut das Buch jedem an, der die Arbeitsfreude des Künstlers von der muntern Betriebsamkeit des dichtenden Gewerbsmannes zu unterscheiden vermag. Die Sprache Halms, in den lyrischen Produktionen wohllautend, aber häufig in spröden Wendungen sich quälend, schwingt sich in den kontemplativen Gedichten, wie „Römerstraße“ und in dem Epos „Charfreitag“ in stolz gewölbten Bogen empor.

II. [9.]

Friedrich Halm. (Friedrich Halm's Werke. Bd. 1—8 der Gesamtausgabe.) [Besprechung.]

(Literaturblatt der „Presse“. Jg. 1866. Nr. 2 vom 6. Januar.)

Die Gesamtausgabe der Werke Friedrich Halms ist bis nun auf acht Bände gediehen; die dichterische Tätigkeit eines Menschenlebens liegt so ziemlich abgeschlossen vor uns. Längst ist dieser Poet von Schriftstellern, welche Literaturgeschichten herausgaben, irgend einer sogenannten Richtung „zugeteilt“ worden. Aber Halms Natur scheint darauf keine Rücksicht genommen zu haben: sie hat sich nach wie vor weiter entwickelt und jenen literarischen Präsidenten den Gehorsam verweigert. Wo müßte er sich denn füglich aufhalten? Unter den Romantikern, die alles Greifbare verflüchtigen und dafür die Luft in einen Rahmen fassen? oder unter den Jambenschmieden, die mit einem leeren

Pathos eine geräuschvolle Silbenmessung verbinden? oder gar unter den verspäteten Minnesängern, die im Zeitalter der Eisenbahnen elegisch für das Posthorn schwärmen, die der ächzenden, sich stoßenden Menschheit, welche wieder einmal „einen Ring zu sprengen sucht", das Sprüchlein vorhalten von den Lilien, die auf dem Felde gekleidet werden? Behüte. Zufällig ist Friedrich Halm weder ein Romantiker, noch ein Jambenschmied, noch ein verspäteter Minnesänger. Trotz der Verwandtschaft, welche er hinsichtlich der Stoffe, die er wählte, mit den Tieck, Fouqué und ähnlichen Dichtern hat, unterscheidet er sich von ihnen doch auf das schärfste durch den festen, verständigen Bau seiner Dichtungen, durch die Sorgfalt für das Zusammenstimmen der einzelnen Teile und durch die ihm eingeborene Abneigung gegen alles Sonderbare und Willkürliche. Und mag er auch hie und da, namentlich in seinen Jugendproduktionen, der skandierten Phrase seinen kleinen Tribut entrichtet, mag er ferner neben dem Ausdruck wahrer Empfindung auch einer abstrakten Sehnsucht und einer Herzenständelei, wie wir ihnen bei höfischen Dichtern begegnen, Worte geliehen haben: im ganzen tritt doch der männliche Zug seiner Poesie deutlich hervor, und um so bestimmter, je reiner, je reicher sich sein Talent entfaltet.

Das Eine hat Friedrich Halm mit Grillparzer gemein, daß er wie dieser im wesentlichen an die Kunst

Goethes und Schillers anknüpft, während die meisten Dichter von Bedeutung, welche in der nachklassischen Zeit emportauchten, sich von den Anschauungen und Zielen der Beiden bald leiser, bald entschiedener entfernten oder lossagten, die Einen mit Absicht, die Anderen dem Drange ihrer Eigentümlichkeit folgend. Den Lebensäußerungen und den Bestrebungen der neueren Literatur entgegengehalten, nimmt sich Friedrich Halm als der konservative Dichter aus, und Schiller ist das Vorbild, dem er nacheiferte.

Voltaire nannte sich einmal im Hinblick auf seine Dramen einen Soldaten Corneilles; mit dem nämlichen Rechte könnte sich der Dramatiker Halm einen Soldaten Schillers nennen. Von allen Poeten, welchen das Merkzeichen aufgedrückt scheint, daß sie im Banne Schillers einhergehen, poetisch schaffend oder nachahmend, ist Friedrich Halm der Einzige, der etwas von dem idealen Geiste, von dem sittlichen Aufschwunge des außerordentlichen Mannes wirklich hat. Allerdings bezahlt auch unser Dichter dieses seltene Geschenk mit dem oft Unpersönlichen seiner Gestalten und mit dem Schematischen, das zuweilen an die Stelle des Typischen tritt. Und wie sich das Individuelle bei Halm nur zu häufig hinter Sinnbildern oder allgemeinen Vorstellungen versteckt, so zieht sich auch der Dichter selbst in eine Ferne zurück, die seine Persönlichkeit sehr undeutlich erkennen läßt. Wir merken jedem Akte Halms,

jedem seiner hervorstechenden lyrischen Gedichte leicht an, daß die Darstellung von ihm herrührt — auch wenn wir es nicht wissen — aber in unserer Phantasie findet sich zugleich nur ein unbestimmtes Porträt des Autors ein. Das ist ein offenbarer Mangel, weil dieses Unpersönliche nicht aus der freien Übersichtlichkeit des Dichters, sondern aus einer gewissen Energielosigkeit der Natur entspringt. Doch auch dafür wird uns Ersatz geboten: Friedrich Halm zeichnet eine Bildnerlust, eine Formfreude aus, die wir äußerst spärlich bei den deutschen, dagegen als einen Grundzug bei den romanischen Dichtern wahrnehmen; es ist dies die Haupteigenschaft der plastischen Künstler, deren Heimat eben auch Spanien und Italien sind. Nicht der pathologische Antrieb waltet in Halm vor, sondern die sanftere Leidenschaft des Formens und Bildens. Damit hängt aufs innigste zusammen das liebevoll willige Sichfügen unter die Forderungen des Theaters, die Hingebung an die Einrichtungen und Bedürfnisse der realen Bühne, was Friedrich Halm durch Jahrzehnte zu einem der edleren Beherrscher des Schauspielhauses gemacht hat. Ich sage deshalb der edleren, weil er stets seine Ideale unverkümmert zu bewahren wußte und seine Mitregentschaft im Theaterrepertoire niemals durch die gemeine Fügsamkeit der dramatischen Zunftgenossen zu erkaufen suchte. Er kann in dem Sinne auch der Dichter unter den Bühnenschriftstellern genannt werden.

Den Vorzug in der Reihe der Stücke Halms möchte ich den heiteren geben, den poetischen Lustspielen; obenan: „König und Bauer". Ist auch vieles davon Lopes Eigentum: was der deutsche Poet von dem Seinen hinzugetan, gehört nicht minder zu den Kleinodien der Poesie. Ein Hauch süßester Anmut ist über das Lustspiel „Wildfeuer" gebreitet, besonders über die ersten Akte. Die Bedenken, welche die Erfindung wachruft, wurzeln in dem Umstande, daß ein junges Mädchen, welches in Unwissenheit über ihr Geschlecht erzogen, ward, als ritterlicher Junker durch das Stück geht, und erst am Ende desselben erfährt, „was Gut und Böse" sei. Die Bedenken würden unschwer gehoben, wenn der Dichter, wie jemand gegen mich meinte, den Junker in einen Kleriker verwandeln wollte. Ein hübscher Zufall ist es, daß „Wildfeuer", worin sich die Uneigennützigkeit der Liebe darstellt, den Schluß der Dramen bildet, und daß sie mit „Griseldis" beginnen, welche die Selbstsucht der Liebe veranschaulicht. Die Lyrik Halms gipfelt in der Betrachtung; wo der melodische Vers uns den Ernst gleichsam spielend nahe rückt, da ist die Wirkung auch seiner lyrischen Dichtung am vollsten.

Nicht vergessen sei bei diesem Anlasse, daß sich Friedrich Halm von jeher den äußeren Bemühungen für die Verbreitung seines Ruhmes, seines Namens ferne gehalten; der Reklame-Mephisto späht hier umsonst nach einem Flecken. Nicht jeder Dichter hält so rein. Em. K.

III. [10.]

Friedrich Halm. (Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen.)

[Artikel I—III.]

(„Wiener Zeitung". Jg. **1871.** Nr. vom 23., 24. und 28. Juni. S. 1232 f., 1249 ff. und 1310 ff. Feuilleton.)

I.

Der Tod Friedrich Halms hat eine Lücke in die Reihe der wenigen Dichter gerissen, welche den Anteil Österreichs an der deutschen Dichtung in hervorragender Weise beurkunden. Diese Reihe zählt jetzt nur noch ein paar Köpfe und was an jüngeren Kräften sich regt, ist nicht hoch anzuschlagen. Österreich hat alle Ursache, das Hinscheiden dieses Mannes zu beklagen. Durch Geburt und äußere Stellung in einen Kreis gehoben, wo politische, nicht ideale Interessen herrschend sind, war er dennoch sein Lebelang in der geistigen Sphäre heimisch, fühlte er sich doch nur in der Befriedigung jener Bedürfnisse glücklich, welche mit den Freuden der Kunst zusammenfallen. Aber gerade deshalb wurde ihm sein Land verpflichtet, dem er in seinen Leistungen das Anrecht erworben hat: sich seines Namens zu rühmen.

Ich will versuchen, ein Bild seines Lebens und Wirkens zu entwerfen, soweit ein solches in dem mir gesteckten Zeitungsrahmen zulässig ist.

Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen wurde den 2. April 1806 zu Krakau geboren, wo sein Vater

Kajetan von Münch, damals den Posten eines österreichischen Appellationsgerichtsrates bekleidete. Schon als dreijähriger Knabe kam Münch nach Wien. Sorgfältig erzogen und allen Kümmernissen, welche dem Unbemittelten einen gelehrten Unterricht erschweren, entrückt, konnte der eifrige junge Mensch nach Herzenslust sich ausbilden. Das Wohlleben, darin er aufwuchs, hatte auf ihn keinen erschlaffenden, vielmehr einen fördernden Einfluß. Einige Gymnasialkurse legte er im Kloster Mölk zurück, wo als Professor der lateinischen und griechischen Grammatik der bekannte Enk von der Burg lehrte, an den er später freundschaftlich sich anschloß. Frühzeitig trat ein besonderes Sprachentalent in ihm hervor, welches mit Vorliebe den neueren, namentlich den romanischen Sprachen zugewendet war. Diese Begabung verbündete sich bald mit seiner Neigung zur Poesie, welche aus dem Gebiete der spanischen und italienischen Literatur stoffliche Nahrung sog. Mit zunehmender Entwicklung steigerte sich die stoffliche Anregung zu einer ideellen und künstlerischen, deren er fortan nicht mehr entbehren konnte. Seine Erstlingsarbeiten, die dramatischen sowie die erzählenden, schöpfen vielfach aus romanischen Quellen; Boccaccio, Bandello, Alamanni, Sacchetti waren schon dem Jüngling vertraute Autoren. Nachdem er die in dem dürftigen Studienplan jener Zeit zum Vorbereitungsgegenstande entwürdigte sogenannte Philosophie absolviert hatte, be-

suchte er die rechts- und staatswissenschaftliche Fakultät und trat am 19. Dezember 1826 beim oberösterreichischen Fiskalamte in Linz als Konzeptspraktikant ein. Ein Jahr später wurde er auf seine Bitte zur Dienstleistung im politischen Fache verwendet und am 24. Dezember 1828 zum unbesoldeten Kreiskommissär im Viertel unter dem Wienerwalde ernannt. Von da ab kommt er im Amte verhältnismäßig rasch vorwärts, ohne daß man zugleich behaupten könnte, daß die Sprünge eines Protektionskindes sich hier wiederholt hätten. Seiner Ernennung zum Hofsekretär bei der vereinigten Hofkanzlei am 15. Februar 1836 folgte am 24. Jänner 1840 sein Dekret als niederösterreichischer Regierungsrat.

Man braucht vom Wesen Münchs nicht viel zu wissen, um einzusehen, daß diese Stationen einer, wenn auch begünstigten Beamtenlaufbahn ihn innerlich nicht zu befriedigen vermochten; die Geschäfte, welche er zu erledigen hatte, werden einem Dichter unter allen Umständen peinlich sein. Daß aber in dem gegebenen Fall die abenteuerlich funkelnde Welt spanischer und italienischer Poeten, die um den jungen Münch sich geschart hatten, einen grotesken Gegensatz zu den Pflichten eines Kreiskommissärs oder Regierungsrates bildete, wird jedermann bereitwillig einräumen. Wäre er im übrigen nicht der Sprößling einer hoch angesehenen Familie gewesen, dann hätte durch sein dichterisches Talent dieser Gegensatz auch nach einer anderen

Richtung, und zwar schmerzlich fühlbar für ihn sich zugespitzt: es wäre nämlich sein Fortkommen in der Sphäre des Beamten wesentlich gestört worden. Denn in jenen Tagen galt der Überschuß an Geist und Phantasie, in Gebilden der Kunst ausgedrückt, nicht eben als Empfehlung eines guten Staatsbürgers. Der Freiherr jedoch glich das Mißverhältnis zwischen dem Poeten und dem Beamten so ziemlich wieder aus.

Zurückhaltend, wie Münch seit jeher gewesen, gab er seine Stilproben nicht gleich in den Druck und dieser eigenen Vorsicht gesellte sich die Fürsorge Enks, der ihm ratend und unterweisend zur Seite stand. Der Verkehr mit dem literarisch sehr bewanderten Benediktiner Michael Enk von der Burg war ein reger und herzlicher. Verständig und ordnungsliebend, wie der mit seinem geistlichen Stande zerworfene Mönch seltenerweise als Schriftsteller sich zeigte, hielt er ernstlich darauf, daß sein junger poetischer Freund alles Unbestimmte und Faselnde vermeide, daß er den romantischen Unfug, der aus Deutschland hereingebrochen war, nicht mitmache, daß er das Begrenzende und Begrenzte in der Kunst sich als Richtschnur nehme. Enk wies ihn auf das spanische Theater als auf die noch gar nicht berührte Schatzkammer merkwürdiger Themen und Motive. Wie gut er diesen Wink zu nutzen verstand, tat seine dramatische Tätigkeit dar.

Unter dem Pseudonym Friedrich Halm, hinter

dem sich der Freiherr v. Münch verbergen sollte, tauchte er zum ersten Male mit der „Griseldis“ empor, welche am 30. Dezember 1835 auf dem Burgtheater die erste Aufführung erlebte. Der äußere Erfolg war ein durchschlagender und machte den Namen des Dichters rasch auch außerhalb Österreichs bekannt. Die Träger der beiden Hauptrollen: Julie Rettich und Ludwig Löwe hatten ihre weihevolle Empfindung, ihr Feuer und ihre Jugend dem rhetorischen Glanze des Dramas zugelegt und eben so sehr das grelle Licht desselben gedämpft, als sie von dem maßvollen Gange des Stückes den zügelnden Geist der Darstellung empfingen. Ludwig Tieck und Karl Immermann, der Erstere mündlich durch Ludwig Löwe, der Zweite in einem ausführlichen Briefe an Münch, sagten dem Dichter der „Griseldis“ aufrichtige Worte der Anerkennung. „Die heitere, bunte, galante Welt der Tafelrunde,“ heißt es in dem Briefe Immermanns, „das strenge, feudalistische Herrenschloß mit seinem lebendig gewordenen Steinpfeiler: Percival, der dunkle, rauchende Wald und zwischen diesen verschiedenen Welten und Kreisen hindurch der rührende Herzenslaut Griseldens, alle diese Elemente sind die Farben und Gestalten eines und eines einigen Bildes, welches so, in dieser Kraft und Frische, in dieser jungfräulichen Anmut und schlichten Einfalt, nur aus dem Gemüte eines wahren Dichters entspringen konnte.“ Aber Immermann hält auch nicht zurück, was ihm als

mangelhaft erschienen sei. Er nennt hier zuvörderst den Überfluß an Worten und die Neigung, alles aussprechen zu wollen, was oft besser mit einem leichten Striche, mit einer Andeutung, mit einem Verschweigen gegeben worden wäre. „Tiefer," fährt er fort, „liegt ein zweiter Mangel. Wenn das erste Erfordernis des Dramas eine menschliche Handlung ist, und wenn zum Wesen einer solchen Handlung gehört, daß sie, zwischen Freiheit und Notwendigkeit oszillierend, in jedem Augenblicke ihres Fortschreitens doppelten Ausganges fähig ist, wenn gerade darin ihr Leben und ihr Interesse liegt, so kann man in diesem Sinne nicht sagen, daß in der ‚Griseldis' uns eine menschliche Handlung vorgeführt werde. Griseldis steht von vornherein so treu, so liebevoll und ‚opfermutig' da, daß niemand daran zweifelt, sie werde die drei Proben bestehen, und daß selbst ihr Kampf bei der ersten nicht einen Augenblick über den Ausgang zweifeln macht. Es wird mehr an und mit ihr ein Exempel gelöst, dessen Fazit voraus bekannt war, als daß sie uns verflochten in den durch das irdische Dasein hindurchgehenden Grundkonflikt gezeigt würde. Nimmt man daher, wie man bei einem so genialen Werke muß, die Sache in der ganzen Schärfe, so darf man sagen: ‚Griseldis' sei kein Schauspiel im strengen Sinne, sondern gehöre der Mittelgattung der Charaktergemälde an, in welchen das Interesse auf dem Detail des Psychologischen beruht."

Die nächsten sieben Jahre waren ergiebig für Halm: in kurzen Zwischenräumen brachte er, von 1835 bis 1842, nacheinander die Stücke: „Der Adept", „Camöens", „Imelda Lambertazzi", „Ein mildes Urteil", „König und Bauer", „Der Sohn der Wildnis". Unter den drei erstgenannten Dramen nimmt der „Adept" ohne Zweifel den vordersten Platz ein. Die Charaktere sind schärfer umschrieben, die dramatische Rede ist knapper als in der „Griseldis" und die Grundidee selbst, wiewohl ebenfalls in der Rätselstellung befangen, wird nicht so ausdrücklich in der Form des Beweises durchgeführt, wie dies dort geschehen ist. Hätte der Dichter, welcher im ersten Akt ein ergreifendes Dämmerlicht des aufsteigenden Verhängnisses zu verbreiten verstand, im Fortgange der Handlung die Idee zum Symbolischen erhöht und die sich von selbst ergebenden Berührungspunkte derselben mit der Faustsage festgehalten: das szenisch wirksame Stück, das nun in einer mittleren Region waltet, wäre dann dem Formcharakter nach gehoben und dichterisch bedeutsamer worden. In Betreff der Hauptpersonen wußte Halm genau, daß sein „Adept" kein sogenannter tragischer Held, sondern nur der Mittelpunkt der Handlung sei, um den die übrigen Figuren sich gruppierten. Nicht auf einer Person, sagte er in einem Selbstbekenntnis an Tieck, auf der Totalität des Gemäldes beruhe im „Adept" die Entwicklung der tragischen Idee. „Ca-

möens“, „Imelda Lambertazzi“ und „Ein mildes Urteil“ tragen mehr oder minder deutlich das Gepräge des Anempfundenen aus dem spanischen Drama und der damit vorgenommenen künstlerischen Umbildung. Eine gewisse Trockenheit in der Führung der Fabel und eine frostige Behandlung der leidenschaftlichen Partien erinnern an Müllner und Auffenberg. Im vollen Strahl der Poesie schimmert dagegen „König und Bauer“, frei bearbeitet nach Lope de Vega. Hier war die Aneignung des Fremden vollständig gelungen, was so viel besagen will: daß das dichterische Vermögen Halms in der schönen Wechselwirkung zwischen Eigenem und Entlehntem seine Frische und Beweglichkeit entfaltete und bewahrte.

Daß Friedrich Halm gerade ein Drama des großen Fabulisten bearbeitete, der die künstlerischen Gesetze stets auf die leichte Achsel nahm, dessen Kompositionen die feste Fügung des Dramas gleichsam verspotten, leuchtet demjenigen, der den Ergänzungstrieb der Dichter kennt, wohl ein. Der wägende, prüfende, die Bedürfnisse der Bühne kontrollierende Halm hatte von seinem Liebling Calderon gelernt, „bis in die feinsten Einzelheiten hinein einen Stoff zu überlegen, die Entwürfe aufs Genaueste zu disponieren und noch vor der Ausführung eines Stückes sich von jeder Szene, deren Stellung und Bedeutung Rechenschaft zu geben“. Es mußte Halm reizen, ein mutwilliges Kind Lopes

zu erziehen, den Zauber der Erfindung, die Lieblichkeit der Staffage mit poetischem Ebenmaß zu vereinigen und die keck hingeworfenen Charaktere der künstlerischen Zucht zu unterwerfen. Dies ist ihm auch in hohem Grade geglückt. An Präzision und Folgerichtigkeit überbietet das Nachbild sicherlich das ursprüngliche Gedicht. Vielleicht, daß Halm hin und wieder zu viel von dem Lopen angemessenen, weil natürlichen Leichtsinn der Form in „König und Bauer“ abgestreift und daß die Strenge, welche dem Gange der Handlung aufgedrückt ward, den Flattergeist ein wenig eingeschüchtert hat, der anmutig durch die Dichtung zieht. Doch zuletzt sind dies Ausstellungen, welche dem Werte des Stückes nichts anhaben können. Die Genügsamkeit, die schon zum Stolze wird, die Selbstzufriedenheit, die schon an Vermessenheit grenzt, das Sichbescheiden, das schon dem Übermute verwandt ist, sind in dem Bauer Jean Gomard zu einem Bilde einzig in seiner Art verwebt worden. Aber so sehr auch dieses Werk ansprach: einen Erfolg, wie ihn die „Griseldis“ erworben, gewann der Dichter erst mit dem „Sohn der Wildnis“ wieder.

In der Wahl des Stoffes und im Aufbau desselben hat der „Sohn der Wildnis“ offenbar große Ähnlichkeit mit der „Griseldis“. Auch hier ist das dramatische Problem mit der augenfälligen Absichtlichkeit einer Charade gegeben, auch hier sind einzelne Silben der

Lösung auf Szenen und Akte verteilt, so daß der Nachdruck des Künstlers und die Kunstlist des Technikers einander fortwährend den Vorsprung abzugewinnen suchen. Auch hier ist ein abstrakter Gedanke, der die bildende Macht der Frauenliebe, wie in der „Griseldis" die Selbstsucht des Mannes, zum Vorwurfe genommen. Nie vorher und nie nachher hat der Dichter die reale Welt derart mit falschen Goldblättchen überkleidet, wie er es im „Sohn der Wildnis" getan. Einen so gezähmten Barbaren, gleich Ingomar, kennt die Ethnographie so wenig als die geschichtliche Überlieferung. Seine Muskeln und seine Willenskräfte sind die des Weibes. Der einlullende und betäubende Idealismus hat in diesem Stücke den erhebenden und erlösenden Idealismus zurückgedrängt. So leichten Kaufes aber: mit Liebesblicken und -seufzern wird der Segen der Zivilisation nicht errungen. Doch eben diese in Locktönen schmeichelnde Abkehr von der auch in der Kunst unerläßlichen Naturwahrheit stimmte zu dem damals traumseligen Wien und sicherte dem „Sohn der Wildnis" jene lebhafte Teilnahme, welche nur in dem ungetrübten Einverständnis zwischen Autor und Publikum möglich ist. Mit einem Male war Friedrich Halm der Günstling der Frauen geworden und in ihren Augen der kundige Deuter weiblicher Zartheit und Innigkeit. Wieder hatten Julie Rettich und Ludwig Löwe die Hauptrollen, und sie spielten Parthenia

und Ingomar mit der schmelzenden und hinreißenden Begeisterung, welche im Schauspielhause zu Allem überreden und überzeugen kann. Parthenia und Ingomar zählten bald zu den Lieblingsrollen anderer Schauspieler und so traten die beiden Gestalten den Rundgang über sämtliche Bühnen Deutschlands an. Dieser Erfolg hatte jedoch den Nachteil für Halm, daß die deutsche Kritik den „Sohn der Wildnis“ als den eigentlichen Ausdruck unseres Dichters und den Beifall Wiens als das bezeichnende Merkmal der geistigen Richtung dieser Stadt betonte. Der „Sohn der Wildnis“ stellte später einen Verfolger Halms vor, wie das nämliche von der „Ahnfrau“ Grillparzers gilt.

Der „Sampiero“ freilich, welcher am 22. Jänner 1844 im Burgtheater zum ersten Male erschien, hätte die Vorwitzigen und Übelwollenden belehren können, daß das Talent Halms mit den Linien und Farben des „Sohns der Wildnis“ nicht erschöpft sei. Denn im „Sampiero“ war ein herber Gegenstand, zum Teil mit energischer Hand angefaßt. Da aber das Stück in Wien mißfiel, so ließen die auswärtigen Theater es zur Seite liegen und man war somit der Vergleichung enthoben. Dieses Drama, welches einen blutigen Vorgang aus der korsikanischen Chronik behandelt, ist deshalb so lehrreich, weil es den grausamen Zug, dem sich das Drama Halms nicht zu entwinden vermag, so offenkundig entblößt, wie auf der anderen

Seite der „Sohn der Wildnis“ dem weichlichen Zuge des Halm'schen Talents gänzlich unterlegen ist. Zwischen diesen Ablenkungen vom Wege der vollblütigen Poesie schwankt die Begabung unseres Dichters in vielen seiner Produktionen hin und her, und nur von Zeit zu Zeit, die Versuchungen niederwerfend, sammelt sich zu weicher Schönheit oder lebensvoller Tragik seine ernstlich um künstlerische Preise ringende Kraft. Dieser Ernst ist ihm um so höher anzurechnen, als Halm nach den Theatersiegen seiner „Griselbis“ und seines „Sohns der Wildnis“ einer der unbestrittensten Regenten der deutschen Bühne ward, und welche Verlockungen solche Herrschaft mit sich führt, ist uns aus der Erfahrung zur Genüge bekannt. Den meisten der Poeten, welche dem Theater brauchbare Stücke liefern, mangelt entweder der starke dichterische Impuls, der die technische Fertigkeit in eine Eigenschaft des Künstlers verwandelt, oder er wird, wenn mäßig vorhanden, im emsigen Vermitteln der Bühnenforderungen mit den Kunstforderungen allgemach abgeschwächt und nicht selten vollends ausgelöscht. Friedrich Halm vergaß nicht über dem Bemühen: die Wünsche des Theaters zu erfüllen, was der Geist der Dichtung begehrt, und in seiner vorteilhaften Stellung zum Publikum fand er nicht den verdächtigen Antrieb: dem oft durch Pfuscher diktierten Tagesgeschmack sich ohne weiteres zu fügen. Allerdings liegt die Erklärung darin, daß er ein

Dichter, kein Handwerker, kein Mann vom Kunstgewerbe war. Nur wer bei sich selbst nichts hört, horcht emsig unter die Leute hinaus, was die denken und sagen.

Der Sommer 1843 hatte ihm in dem Selbstmorde seines Lehrers und Freundes Enk einen großen Schmerz gebracht. Nicht lange danach fiel ihn die Verleumdung an: er habe die Stücke Enks für seine eigenen ausgegeben. Diese Verleumdung war in Wien ausgeheckt worden, wo damals wirklich ein Brutnest hämischer, unwissender und käuflicher Rezensenten sich vorfand. Die „Zeitung für die elegante Welt“ wies diese Verleumdung zurück, welcher ohnehin die Einsichtigen keinen Glauben geschenkt hatten. Ist doch der geistreiche und vielbelesene Benediktiner in seinen Schriften so kahl und phantasiearm gegen Münch gehalten, stellt doch sein Drama „Dorats Tod“ einen so nichtssagenden dramatischen Versuch vor, daß nur die Bosheit oder der bare Unverstand dem nun stummen Enk die Urheberschaft der Werke seines Schülers zuschieben konnte. Münch unterließ es abwehrende Erklärungen zu veröffentlichen, wie er überhaupt wenig oder nichts im Interesse seines Leumunds getan hat. Hierin war er in der doppelten Bedeutung des Wortes ein vornehmer Mann.

II.

Einen bestimmenden Einfluß auf Münchs dichterische Tätigkeit übte das Verhältnis aus, das ihn an Julie Rettich knüpfte. Auf künstlerischem Boden erwachsen, entwickelte es sich im Verlaufe der Zeit immer ausdrücklicher zu einem engen Freundschaftsbündnis, dessen Lauterkeit niemals erfolgreich bestritten werden konnte. Wie Julie Rettich in ihrer Darstellung dem zutraulich Menschlichen ein wenig entfremdet war, weil die Künstlerin fürchtete, sie könne der Grenze zu nahe kommen, wo der schöne Schein im häßlichen Sein erlischt, sie könne den rechten Pfad verfehlen, der in die höheren Regionen emporsteigt, so zog Julie Rettich auch im Leben eine Schranke um sich, vor welcher ungestüme Wünsche gewiß von selbst zurückgewichen sind, noch ehe sie nötig hatte, ihnen gewissermaßen eine bedingte Berechtigung einzuräumen, indem sie dieselben bekämpfte. Die Begabung dieser Schauspielerin und das Talent des ihr befreundeten Dichters griffen zusammengestimmt ineinander und erzeugten einen Einklang der Schwesterkünste, von welchem segensvolle, aber auch nachteilige Rückwirkungen auf den Dichter wie auf die Künstlerin ausgegangen sind. Denn beiden war ein bigotter Idealismus eigentümlich, der den stilvollen Vortrag und das gemäßigte Pathos begünstigte, das Gemeine bändigte, das Rohe fernhielt, zugleich

jedoch die einfältige Größe maskierte und die Töne des Herzens zuweilen um ihre Unbefangenheit betrog.

Als der Dichter auf der Höhe seines Lebens und Schaffens stand, ward ihm die Genugtuung, seine lästigen Bureaugeschäfte gegen ein Amt vertauschen zu dürfen, das seinen Anlagen und Neigungen völlig entsprach. Am Christtage des Jahres 1844 unterzeichnete der Kaiser das Dekret, welches den Freiherrn v. Münch zum Hofrat und ersten Kustos an der Hofbibliothek ernannte. Leider war damit dem vornehmsten Dichter Österreichs, Franz Grillparzer, der auf den nämlichen Posten gerechnet hatte, schweres Leid zugefügt worden. Dies ist nun einmal der Lauf der Welt. Münchs gründliche und umfassende Kenntnisse ließen die ihm verliehene Stelle nicht als eine Sinekure erscheinen, welche Wohltaten ohne Gegenleistungen gewährt. Jedermann mußte vielmehr zugeben, daß hier die Wahl nicht nur auf einen berühmten Poeten, daß sie auch auf einen tüchtigen Gelehrten gefallen sei, welcher Geschmack und Einsicht verband. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Münch der ihm geläufigen spanischen Literatur, welche an der kaiserlichen Bibliothek längst durch die reichhaltige, Seltenheiten in sich schließende Sammlung spanischer Dramen einen bevorzugten Rang behauptete und welche durch den damals dort tätigen Kustos Ferdinand Wolf, den ausgezeichneten Forscher, liebevolle Pflege erfuhr. Das Beste

freilich empfing der Freiherr v. Münch durch diesen Posten: Muße zu seinen poetischen Arbeiten, eine freie, von keinem abziehenden Berufe gestörte Stimmung.

Die Jahre von 1845 bis 1848 warfen an dichterischen Produktionen für ihn ab: „Donna Maria de Molina", „Verbot und Befehl", „Iphigenie in Delphi". Aber keines dieser Stücke wollte bei der Aufführung dem einstigen Liebling des Publikums einen anderen Anteil zuwenden, als jener unbestimmte, kühle Beifall verriet, den man im Schauspielhause einen Achtungsbeweis zu nennen übereingekommen ist. „Donna Maria de Molina", später unter dem Titel „Eine Königin" gedruckt, sitzt allerdings auf einer tragischen Wurzel, aber die treibende Kraft ist zu schwach, den Saft der Erde in Zweige und Krone zu ergießen. Dem dramatischen Eingange nach deutet das Verhältnis auf eine unlösbare Verwicklung, während die Folgerungen des Stückes sich in einem auf dem Wege der Intrige hervorgerufenen Mißverständnisse verlieren, wozu die geistige Unreife des jungen Königs den Anhaltspunkt hergegeben hat; dieses Mißverständnis wieder wird in einer matten Versöhnung geschlichtet, die von der schrecklichen Situation zwischen Mutter und Sohn, das tragische Gewissen beleidigend, sich abhebt. Wenn der dramatische Dichter konziliant empfindet und abstrakt wehtut, so muß der Eindruck ein bitterer sein, gleichviel ob die äußerliche Lösung dann eine grau-

same oder eine ausgleichende ist. Insoferne also „Maria de Molina“ eine laue Aufnahme fand, hat der Dichter kein Unrecht erlitten. Ein solches widerfuhr ihm erst in der Ablehnung seines Lustspiels: „Verbot und Befehl“. Ist auch die szenische Bewegung desselben ein bißchen stockend und der künstlerische Genuß des Zuschauers auf die Freude an der Behandlung angewiesen, mit sachlichen Überraschungen nur kärglich verknüpft, so ist doch der Grundgedanke so echt komisch und so künstlerisch fein entfaltet, daß jene Mängel auf der poetischen Wage gewogen ohne Frage leicht befunden werden. Der Tag der ersten und, wie mich dünkt, einzigen Aufführung dieses Stückes: der 29. März 1848 war von vornherein übel gewählt. Was hatte ein poetisches Lustspiel, diese vom deutschen Theaterpublikum an sich mißachtete Blume, in den Sturmtagen des Wiener Märzaufstandes Freundliches zu gewärtigen? „Iphigenie in Delphi“ endlich ist eine jener Dichtungen, welche der begreiflichen Neugierde unserer Poeten ihr Dasein verdanken, der Neugierde: wissen zu wollen, wie es in den Seitengängen aussehen mag, welche Goethes Wunderbau holdselig geheimnisvoll geöffnet hat. Scheut euch nicht, hierhin oder dorthin den Fuß zu setzen! scheinen die Pfade, welche aus dem dichtbelaubten heil'gen Hain auf Tauris zum Meere laufen, den Spähenden ermunternd zu sagen. Denn Goethe ist ein schalkhafter Baumeister,

der zu Gefährlichem gerne verleitet, wie er gerne damit spielt. Einer jener Neugierigen war Friedrich Halm. Niemand, der redlich urteilt, wird dem Ebenmaße, in welchem diese Delphische Iphigenie sich gliedert, das Lob einer edlen Komposition vorenthalten; Wärme und Leichtigkeit aber wird er an ihr nicht rühmen. Friedrich Halm war eben nicht bewegt, nicht lebendig genug, um dem dämpfenden Ton, den das wehmütige Nachspiel zu der furchtbaren Tragödie der Atriden fordert, die Stärke der Resonanz noch wahren zu können. Jedenfalls war an dem geringen Anwert, den „Iphigenie in Delphi“ auf der Bühne sich errang (sie erlebte einige Aufführungen 1856 und dann noch eine Wiederholung 1858 während der Philologenversammlung in Wien), weniger die Dichtung Schuld als die durch die Erfahrung bestätigte Abneigung des Publikums gegen klassische Stoffe. Doktor Heinrich Laube, welcher mittlerweile Dramaturg des Burgtheaters geworden, hütete sich ernstlich, diese Abneigung zu bekämpfen, es mußte ihn denn ein persönlicher Beweggrund oder eine Laune veranlassen, mit einem Drama aus der griechischen oder römischen Fabel einen vorübergehenden Versuch zu wagen.

Im Allgemeinen war seit Laubes Amtsantritt Friedrich Halm nur hin und wieder im Repertoire zu Gast. Zwar konnte der den Tagesbedürfnissen sorgsam sich anschmiegende Direktor immerhin von einer namhaft

verringerten Anziehungskraft der Stücke Halms sprechen und den Umschwung der Geister, welcher sich vollzogen hatte, nach dieser Richtung erklärend geltend machen. Aber so manches Stück unseres Dichters: „König und Bauer", „Verbot und Befehl", „Iphigenie in Delphi", hatte seines poetischen Gehalts wegen ein unbestreitbares Anrecht auf eine gesicherte Stelle im Repertoire, sobald man nämlich an der Ansicht festhält, daß ein Institut wie das Burgtheater nicht nur die Aufgabe hat, das Begehrungsvermögen der Unterhaltungssüchtigen zu befriedigen, sondern auch das Verlangen jener zu stillen, welche mit möglichst unvermischter poetischer Speise sich sättigen. Bei Friedrich Halm fiel die nicht selten als Vorwand gebrauchte Einwendung weg: theatralisch verkappte Buchdramen wollten sich auf die Bühne drängen, denn in der richtigen Benützung des Theaters, nicht im rührigen Ausbeuten der Effekte desselben war schon der Dichter der „Griseldis" dem Verfasser der „Bernsteinhexe" überlegen. Die Waldbestände verwerten und aus dem Holzschlag schonungslos allen erdenklichen Gewinn ziehen, ist zweierlei. So kam es denn, daß Friedrich Halm sein erstes neues Stück, das unter Laubes Leitung gegeben ward, anonym einreichte. Dieses neue Stück hieß: „Der Fechter von Ravenna." „Ich habe nämlich bei der feindlichen Stellung", heißt es in einem Briefe Münchs an eine Mittelsperson in Paris, die er nun in sein Geheimnis hineinzog, „ich

habe nämlich bei der feindlichen Stellung, die die dermalige Direktion des Hofburgtheaters seit Jahren gegen mich einzunehmen beliebt, mich veranlaßt gefunden, bei derselben ein Stück anonym einzureichen, das mit Glück über alle deutschen Bühnen gegangen ist, ohne daß ich meiner Autorschaft überführt werden konnte. Ich führte bisher die Korrespondenz unter dem Namen Friedrich Wilhelm durch einen Bekannten in Dresden."

Mit dem „Fechter von Ravenna" hatte der Dichter die Erfolge der „Griseldis" und des „Sohns der Wildnis" beinahe verdunkelt. Am 18. Oktober 1854 kam dieses Trauerspiel auf dem Burgtheater zur ersten Aufführung und man kann sagen, daß Akt nach Akt die Spannung des Publikums sich steigerte und in Kundgebungen enthusiastischer Zustimmung gipfelte. Ein wahrhaft nationaler Stoff war in einer tragischen Fabel gerundet hier geboten worden. Was an rednerischer Kraft dem Dichter zur Verfügung stand, das schien im „Fechter von Ravenna" mächtiger denn je zum Durchbruche gekommen und was sein Drama überhaupt an schicksalsschwerer Stimmung uns vorenthielt, das brachte sein „Fechter" durch die stoffliche Großartigkeit der Gegensätze, so weit dies möglich ist, wieder ein. In der Charakteristik des Caligula und des Thumelikus ging Halm über die bei ihm üblichen typischen Linien sogar hinaus, indem er diese Gestalten reicher mit individuellen Zügen belebte, ohne deshalb

ins scharfe realistische Zeichnen zu verfallen. Die beiden ersten Akte, der eine mit seiner Schilderung der Fechterschule zu Ravenna, der zweite mit seinem Gemälde des kaiserlichen Rom, sind in ihrer Art vollendet zu nennen. Die Gestalt der Thusnelda aber möchte ich von dem Vorwurfe nicht freisprechen: daß sie an die überlieferten Formen eines weiblichen Heroentums erinnert, welches äußerlich imponiert und seelisch kalt läßt. Ihre blutige Tat wirkt demnach wie die äußerste Folgerung eines Begriffs, nicht wie das letzte Ergebnis einer im Innersten aufgewühlten Natur.

Der Schleier, in den sich der Autor gehüllt, erhöhte den Anteil an diesem Stücke. Das Geheimnis war so geschickt gewoben, daß alle Bemühungen, den Namen des Verfassers zu erfahren, erfolglos blieben. Da tauchte mit einem Male die Beschuldigung gegen den anonymen Dichter auf: er habe das Drama eines Schulmeisters Bacherl aus Possenhofen, das beim Burgtheater eingereicht worden sei, in den wesentlichsten Zügen und Szenen sich angeeignet. Parteien bildeten sich für und gegen diese Beschuldigung und der Streit artete nach und nach in eine eben so schamlose als lächerliche Komödie aus, welche schließlich das Schulmeisterlein in seiner vollen Nichtigkeit bloßstellte. Am 27. März 1856 veröffentlichte Friedrich Halm in der „Österreichischen Zeitung“ eine Erklärung, worin er das Nötige über die Entstehung des Dramas angab.

Er sagte, daß er die Anregung zur Verfassung seines Stückes zunächst Göttlings gesammelten Abhandlungen aus dem klassischen Altertum verdanke. „Dieses Buch," sagt er weiter, „das im Jahre 1851 zu Halle erschien und im Dezember desselben Jahres zufällig in meine Hand geriet, enthält einen Aufsatz, der den Titel führt: „Thusnelda, Arminius' Gemahlin und ihr Sohn Thumelikus", und der auf 24 Seiten alle die letztgenannten Personen betreffenden historischen Momente so genau und vollständig zusammenstellt und daraus so schlagende Folgerungen ableitet, daß mir nach dem ersten Durchlesen desselben der Entwurf meines Trauerspieles in allen Hauptmotiven frisch und lebendig vor der Seele stand."

Das Gebiet, welches der Dichter mit diesem Trauerspiele betreten hatte, gestattete ihm eine freiere Behandlung des Lebens so wie die Darstellung von Zuständen, denen er früher behutsam aus dem Wege gegangen war. Aber noch immer hielt ihn der rhetorische Bann fest. Erst mit dem Drama „Wildfeuer" gewann er so viel an ungezwungener dramatischer Bewegung, als mit der ursprünglichen Anlage seines Talents vereinbar war. Schon das heikle Thema bewies, daß der Ring seiner Entwicklung sich erweitert hatte. Denn Gegenstände wählen, die er durchaus nicht bewältigen konnte, lag nicht in seiner Art. Ungewöhnlich rasch war das Werk entstanden: am 4. März 1860 hatte

er „Wildfeuer“ begonnen und am 2. September des nämlichen Jahres das Werk beendet. Er zögerte lange, es auf dem Burgtheater aufführen zu lassen. In Schwerin, unter der Leitung Gustavs zu Putlitz war es zum ersten Male vor die Lampen gekommen und einige Jahre später, am 30. November 1863 sahen wir es auch in Wien auf dem Burgtheater. Warum hatte der Feiertagsdichter des alten Burgtheaters so beharrlich gezögert, seiner treuesten Bühne „Wildfeuer“ zu geben, nachdem es doch in Schwerin einen freundlichen Eindruck hervorgerufen? Bangte er für das Stück, weil es ein poetisches Lustspiel ist, welches kein schallendes Gelächter begehrt, welches nur um ein feines Lächeln wirbt? oder für das verfängliche Thema, das an einer frivolen Laune im Schauspielhause Schaden nehmen könne? Ängstigten ihn die neufranzösischen Sittenbilder auf der realistisch gewordenen kaiserlichen Bühne, weil er von ihnen die Wirkungen des bösen Blickes für sein empfindliches Drama besorgte? oder traute er der oft von ihm erprobten Titelmaske: „dramatisches Gedicht“ die Kraft der Täuschung diesmal nicht mehr zu oder fehlte ihm in Wien nur die geeignete Darstellerin für sein anmutiges Gräflein? Die aufgezählten Bedenken zusammen werden die Scheu Friedrich Halms vor einer Aufführung „Wildfeuers“ in Wien verursacht haben. Und wie hübsch ist es doch, daß ein Dichter einmal in solcher Weise betrogen ward!

Die Zuschauer gaben das Lächeln, worauf „Wildfeuer" Anspruch erhebt, gerne hin, sie erlaubten sich weder mit dem delikaten Grundgedanken des Stückes einen unzeitigen Scherz, noch versuchten sie an ihm eine schlüpfrige Deutung, noch nahmen sie an seinen gefährlichen Wendungen irgendwelchen prüden Anstoß. Ebenso begegnete man dem „dramatischen Gedicht" vertraulich wie sonst, ja selbst der schwärmenden Lyrik Friedrich Halms neigte man sich inbrünstig zu, wie in vergangenen Tagen. Die Schauspielerin, welche das knabenhafte Mädchen vorstellte, blieb zwar hinter den Anforderungen der Dichtung zurück, aber dies schmälerte nur, doch verwischte und fälschte nicht den vom Poeten beabsichtigten Eindruck. Das Stück selbst, der ihm innewohnende Wert hatte also den Erfolg errungen, unabhängig von den Einflüssen der Bühne und der Darsteller.

Der Gedanke: ein Mädchen in Unwissenheit über ihr Geschlecht aufwachsen und die Erkenntnis ihrer Weiblichkeit an der Liebe reifen zu lassen, ist ohne Frage ein überaus graziöser und verlockend für eine künstlerische Hand. Das geschlechtliche Rätsel, das den Kern unserer Dramen bildet, an der verborgenen Wurzel selbst zu fassen, reizte gerade den Maler überschwänglicher Empfindungen, den Schilderer verzückter Herzen. Von der Beredsamkeit der Leidenschaft, worin er so Glänzendes geleistet, zog es ihn einmal zu den

wortkargen Instinkten der Frauennatur. Aber nicht die tragische Muse durfte ihn in diese Region geleiten, wenn er sich dort künstlerisch heimisch fühlen sollte, sondern die Grazie des Lustspiels. Sie war schon seine liebliche Führerin, als er in „König und Bauer“ das Land des Weines und der Gesänge durchstreifte, sie war es jetzt wieder, als er an das Schloß der Gräfin Loménie in Savoyen klopfte. Um die Gestalt Renés, des verkleideten Mädchens, das im Volksmunde Wildfeuer heißt, webt der Duft des Märchens, und die Bilder, welche den Kampf veranschaulichen, welchen Knabenerziehung und Mädchentum ihr unbewußt miteinander kämpfen, sind in den zartesten Farbenton getaucht. Die Szene, in welcher der männlich frische Gerard die holde René zur Erkenntnis des Guten und Bösen bringt, um mit den Worten der Genesis zu sprechen, hält die Mitte zwischen Keuschheit uud Lüsternheit, welche einzelne deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts so anziehend macht. Die Bäume von Dommartin, die Sonne und der Weiher, die Vogelstimmen und die ganze Herrlichkeit der herbstlichen Morgenlandschaft sind Gerard zu seinem Werke behilflich und was dazu noch fehlt, das vollbringen Augen, Hände und Lippen ohne Schwierigkeit. Wohl vermissen wir in dieser Szene die Töne, die aus dem tiefsten Naturleben der Weiblichkeit aufklingen müssen, nachdem diese Weiblichkeit so unerschrocken und so deutlich angerufen

worden. Aber wir erinnern uns zugleich der Vorsicht, deren der Dichter bedurfte, um nicht zu verletzen, und fragen uns leise, ob die poetische Kraft, welche gewisse Heimlichkeiten des schönen Rätsels ausgeplaudert hätte, nicht hinter der Noblesse des schweigsameren und ärmeren Dichters zurückgeblieben wäre. Dem 5. Akte, der die Mißverständnisse des Lustspiels entwirren sollte, ist leider das Amt der Versöhnung anvertraut, wie es dem blassen Schauspiele frommen mag. Die widerwärtige Gräfin, auf welche der Dichter unnötige Sorgfalt verwendet, beherrscht den Vordergrund und mahnt den Zuschauer an die häßliche Vergangenheit der habsüchtigen Frau. Auch ohne die Gräfin-Witwe hätte uns am Ende die Vereinigung des schönen Menschenpaares gezeigt werden können; auch ohne dieses Zerrbild hätte „Wildfeuer" verkündet, daß es Halms Lied der uneigennützigen Liebe ist, wie seine „Griseldis" das Lied der selbstsüchtigen Liebe.

Zwanzig Jahre vor der Entstehung dieses Stückes war der Dichter durch das Drama „Der Erbgraf" von Pannasch zu seinem „Wildfeuer" angeregt worden. Er hat Äußerliches entlehnt, um es zu vergeistigen und dadurch vollständig umzuwandeln. Lange trug er den Gedanken mit sich herum und erst im Sommer 1859, als der Dichter sich in Karlsbad aufhielt, drängte es ihn, nach seinem eigenen Geständnis, gerade den von allen sogenannten Zeitfragen entfernten

Stoff zu bearbeiten, weil derselbe ihn wie ein blühender grüner Fleck anmutete, wohin seine Phantasie sich flüchtete. Als öffentlicher Ankläger, das armselige Werk des Obersten Pannasch in der Hand, trat zufällig niemand gegen den Dichter auf; dafür spukte eine andere Entstehungsgeschichte seines neuesten Dramas. Friedrich Halm, hieß es, habe einst im Hause Julie Rettichs durch die Aufmerksamkeit, welche er der Hausfrau erwiesen, dem anwesenden Fräulein Goßmann den Ausruf abgenötigt: Aber, verehrter Herr Baron, warum denn immer Rettiche, nehmen Sie doch auch einmal mit einem Radieschen fürlieb! Diese Worte hätte Fräulein Goßmann in einem keineswegs gespielten Zorne gerufen. Darüber hätte Herr v. Münch sehr viel lachen müssen und er hätte Fräulein Radieschen versprochen, sich fortan auch mit ihr, und zwar sehr angelegentlich zu beschäftigen; er werde ihr eine Rolle an den Leib schreiben. Halm habe Wort gehalten und sein „Wildfeuer“ gedichtet. Vielleicht beruht die wenig erbauliche Anekdote auf Wahrheit; daß aber „Wildfeuer“ nicht deshalb entstanden ist, weil Fräulein Goßmann Radieschen gesagt hat, scheint mir gewiß.

III.

Nicht lange nach der Aufführung „Wildfeuers“ in Wien begannen für Münch kummervolle Jahre. Julie Rettich erkrankte an einem verderblichen Übel,

so daß die ihr Angehörigen und treuesten Freunde den Tod als den einzigen Erlöser herbeiwünschen mußten. Als Julie Rettich starb, am 11. April 1866, war nicht nur des Dichters innerer Anteil an der Bühne verwaist, sein Gemüt war nun freudlos, der ganze Mensch war vereinsamt. Es erwachte in ihm die Sehnsucht nach einer poetischen Arbeit, welche ihm über die schwere Zeit hinüber hülfe; diese Sehnsucht aber, gewöhnlich das Anzeichen einer darbenden Phantasie, blieb ungestillt.

Gerade jetzt häuften sich äußere Ehren für den Dichter. Am 14. Dezember 1866 überraschte ihn die Ernennung zum geheimen Rate und am 11. Juli des folgenden Jahres ward ihm der Rang und Titel eines Präfekten der Hofbibliothek und zugleich der Posten eines Generalintendanten der beiden Hoftheater verliehen. In die Akademie der Wissenschaften zu Wien war er schon seit Mai 1847 aufgenommen, zum lebenslänglichen Mitgliede des Herrenhauses im April 1861 berufen worden. Er war empfänglich für solche Beweise der Anerkennung und in seiner gedrückten Stimmung hatten die Geschäfte und Sorgen eines Generalintendanten und eines Kammermitgliedes wenigstens diese Wirkung: ihn von seinem brütenden Leid abzuziehen. Wären nur nicht Bedrängnisse anderer Art auf ihn eingestürmt! Um die Machtsphäre Heinrich Laubes zu beschränken, war die Intendantur geschaffen worden und

gerade dieser Beschränkung wollte der artistische Direktor sich nicht fügen. Nicht Friedrich Halm, so hatte er geglaubt, der Freiherr von Münch allein sei in die oberste Theaterkanzlei gekommen, nicht der Dichter und Kenner der Bühne werde ein gebietendes Wort sprechen, nur die Exzellenz, der Aristokrat werde einem Hofamte vorstehen. Nach einer Unterredung zwischen Münch und Heinrich Laube, welche dieses Mißverständnis des Letzteren aufklärte, nahm Laube seine Entlassung. Schonendes Benehmen lag ohnehin nicht in seinem Charakter und so eröffnete er gegen Münch einen journalistischen Krieg, welcher sich auch auf einzelne Künstler der alten Garde des Burgtheaters erstreckte, gegen die Laube allerdings nie freundlich gesinnt gewesen. Ja sogar die jüngeren, von Laube engagierten und gegen berechtigte Vorwürfe sonst von ihm stets verteidigten Schauspieler sollten nach seiner Versicherung ihre Spannkraft eingebüßt, ihre edle Haltung verloren, ihr gutes Sprechen verlernt haben, und dies alles aus dem Grunde, weil Laube nicht mehr Direktor, nicht mehr Regisseur und Vortragsmeister war. Der Freiherr v. Münch konnte weder, noch wollte er ähnliche Waffen zur Abwehr handhaben. Rings umgeben von Verdächtigungen und Schmähungen, fortwährend Angriffen und kleinen Nadelstichen ausgesetzt, hielt er der Kriegführung des Condottiere nicht einmal durch seine Dramaturgentätigkeit das entsprechende Gegengewicht. Denn er war

in seiner leicht bestimmbaren und launenhaften sowie in seiner bequemen und beschaulichen Art zum Leiter eines Theaters nicht gemacht. Auch dachte er zuletzt ziemlich gering von den Nachfolgern eines Anschütz, eines Löwe, eines Fichtner, einer Rettich und von dem Nachwuchs produzierender Talente für die Bühne. Dem entschiedenen Handeln von Haus aus abgekehrt, wurde er noch durch die Gegnerschaft Laubes und die damit zusammenhängenden störenden Einflüsse in seinen schwachen Anläufen gelähmt. Er schlug keine neuen Wege ein, er veränderte im Wesentlichen nichts an dem Mechanismus des Burgtheaters und man verlangte doch von ihm, umgestaltend einzugreifen, wenn die Beseitigung Laubes gerechtfertigt sein sollte. Friedlos quälte er sich Jahre hindurch hinter den Coulissen ab, ohne den praktischen Zweck, den seine Berufung hatte, auch nur im mindesten zu erreichen. Nichts Schlimmeres hätte der erbittertste Feind dem Freiherrn v. Münch zuzufügen vermocht, als dieser sich selbst durch die Annahme des Intendantenpostens wirklich zugefügt hat. Er atmete ordentlich auf, bekannte er gegen den Verfasser dieses Aufsatzes, als er auf seine Bitte von Sr. Majestät dem Kaiser des neuen Amtes wieder enthoben ward. Dies geschah am 1. November 1870. Der Poet, welcher wie wenige die Bühne kannte, auf die Wirkungen derselben wie kaum ein zweiter eingeschult war, der nämliche Poet mußte an der intimsten

Verbindung mit dem Theater die traurigsten Erfahrungen machen, mußte sich in der Welt der Lampen und der Schminke die widerwärtigsten Eindrücke holen. Goethe sagt in den „Wanderjahren": „Die sämtlichen Künste kommen mir vor, wie Geschwister, deren die meisten zu guter Wirtschaft geneigt wären, eins aber, leichtgesinnt, Hab' und Gut der ganzen Familie sich zuzueignen und zu verzehren Lust hätte. Das Theater ist in diesem Fall, es hat einen zweideutigen Ursprung, den es nie ganz, weder als Kunst, noch als Handwerk, noch als Liebhaberei verleugnen kann." Hätte sich doch unser Dichter bei Zeiten dieses Wortes erinnert!

Das einzige Stück, welches Münch noch dem deutschen Theater schenkte, war lange vor seinem Amtsantritte als Generalintendant entstanden und heißt: „Begum Somru". Julie Rettich hatte es auf einem Gastspiele nach Berlin als Novität mitgebracht. Da das Viktoriatheater alldort, wo die Künstlerin einen Rollenzyklus eröffnete, keine Trauerspiele, nur Schauspiele geben durfte, so war der Dichter selbstlos genug, den durch die ganze Komposition gebotenen tragischen Schlußakt in einen versöhnenden umzugießen. Später stellte er die ursprünglich beabsichtigte Form wieder her und mit einem finstern, ja grauenhaften fünften Akt kam „Begum Somru" auf dem Burgtheater zur ersten Aufführung, im Spätherbst 1867.

Auf einem anderen Pfade als dem gewohnten,

den Halm schon im „Wildfeuer“ verlassen, erblicken wir ihn diesmal in seinem ernsten Drama „Begum Somru“. Seiner Eigenart gemäß waren solche Stoffe, welche das Verweilen im psychologischen Kreise begünstigen, wo die Lichter und Schatten nur über eine kleine Fläche laufen. In der „Begum Somru“ sah er sich genötigt, die Kunstform angelweit aufzutun und das psychologische Bild zu einem Weltbilde zu erhöhen. Widerspänstige Elemente sind hier zum Kampfe berufen, schroffe Gegensätze sollen sich hier miteinander messen und keine sagenhafte Ferne erlaubt hier dem Dichter, abzuschwächen und anzudeuten, was eine sinnlich rücksichtslose, allen Teilen zu ihrem Rechte verhelfende Darstellung begehrt. Die Unterjochung Ostindiens durch die Engländer bildet den stofflichen Untergrund des Gedichts, wozu er die Anregung von einer Novelle in der „Revue de deux Mondes“ empfangen hatte. Als Hauptpersonen treten hervor: die leidenschaftliche, ehrgeizige Begum und der verschlagene, vor keinem Hindernis zurückscheuende Warren Hastings. Dem Dichter gelang es nicht, die menschlichen und politischen Konflikte zur Einheit zu verschmelzen; dieselben finden in einer Intrige ihre zufällige Verknüpfung. Außerstande, für das politische Leben des Stückes uns jene Teilnahme einzuflößen, welche Schiller sogar durch die spröde Unterhandlung zwischen Wallenstein und Wrangel in uns zu wecken versteht, bemüht sich Halm nach-

träglich, das Schwergewicht des Dramas auf ein Liebesverhältnis zu werfen, welches Begum mit einem verworfenen Günstling unterhält; der Dichter tut dies im vierten Akt. Die tiefe, tragische Wirkung kreuzt er freilich sehr empfindlich durch solches Vorgehen, aber er entschädigt uns dafür durch eine Fülle seelenhafter Malerei und leidenschaftlicher Töne, wie sie uns so schön und ergreifend in keinem der früheren Dramen des Dichters begegnet sind. An die Stelle der ungeschmälerten tragischen Erschütterung, die der Dichter eben im Bau verscherzt hat, tritt ein Wehgefühl wunderbarer Art. Die Szene des vierten Akts, welche das von Liebe, Eifersucht und Rachgier genährte Feuer veranschaulicht, das im Herzen der Begum brennt, und der Klagegesang über die Hinfälligkeit alles Zeitlichen, womit die indische Fürstin von der Erde sich abscheidet, sind wohl als die Gipfel der Dramendichtung Friedrich Halms anzusehen. An Stärke des Kolorits, an entwickelnder Kunst und an einfacher Bildlichkeit der Sprache ist hier der Dichter über sämtliche seiner pathetischen Szenen hinausgegangen. Die Höhepunkte des Stückes trafen auch das Publikum; im übrigen konnte es mit dem Doppelwesen dieses Dramas nicht recht fertig werden; und außerdem zeigte es sich eher übelwollend als wohlwollend gegen den Dichter, welcher Friedrich Halm und Generalintendant in einer Person war. Daß er seine eigenen Stücke sparsam vorführte, oft in

Jahresfrist nicht eines, daß er das Theaterinstrument überhaupt nicht im persönlichen Interesse benützte: werden ihm auch seine Widersacher, wenn auch zu ihrem Bedauern, nachsagen müssen.

Heben wir nun die charakteristischen Zeichen des Gesamtbildes seiner dramatischen Tätigkeit hervor, so weit dieselben nicht schon an den einzelnen Stücken Friedrich Halms berücksichtigt worden sind. Diese Zeichen sind in den verschiedenen Literaturgeschichten auch verschieden angegeben. Wo wäre denn Halm, nach den Fingerzeigen solcher Bücher zu schließen, füglich zu suchen? Bald unter den Romantikern, die alles Greifbare verflüchtigen und dafür die Luft in einen Rahmen fassen; bald unter den Jambenschmieden, die mit einem leeren Pathos eine geräuschvolle Silbenmessung verbinden; bald unter den verspäteten Minnesängern, die in dem Zeitalter der Eisenbahnen elegisch für das Posthorn schwärmen, die der ächzenden, sich stoßenden Menschheit das Sprüchlein vorhalten von den Lilien, welche auf dem Felde gekleidet werden. Friedrich Halm aber ist weder ein Romantiker, noch ein Jambenschmied, noch ein verspäteter Minnesänger. In der Wahl der Stoffe hat er mancherlei mit Achim von Arnim, Tieck oder Fouqué gemein, auf das schärfste jedoch trennt er sich von ihnen in dem geordneten, verständigen Bau seiner Dramen, im sorgfältigen Zusammenstimmen der einzelnen Teile und endlich in der

Abkehr von allem Geheimnisvollen und Überfeinen — die Ladung des Unsäglichen nennt es Lichtenberg. Und gerade die Willkür in der Architektur des Dramas, die Zurücksetzung alles Verständigen und das Schwelgen im Sublimen machen ja den Charakter des Romantischen aus. Halm liebte aber auch die Spanier, Calderon war sein Lehrmeister! Immerhin, allein nur im Technischen war Calderon sein Vorbild, während der Hauptromantiker Friedrich Schlegel das Spiel des Wunderbaren und den Duft der Kathedrale an den Dichtungen des großen Castilianers vorwiegend verehrte. Wenn Erscheinungen aus einander entgegengesetzten Natursphären in gewissen Eigenheiten oder Merkmalen zusammentreffen, so ist dies für den nachdenklichen Kopf jedesmal eine Aufforderung: an diesen Ähnlichkeiten eben die Unterschiede zu prüfen, indem er auf die Ursprünge und Motive zurückgeht; der leichtfertige Kopf dagegen freut sich bloß der gemeinen Ähnlichkeiten, weil ihm das Warum und Woher nicht den mindesten Kummer macht. Allerdings hat der Walfisch Flossen wie der Hecht, er ist aber zugleich ein Säugetier, wiewohl er im Wasser lebt. Den Jambenschmieden und den verspäteten Minnesängern kann Friedrich Halm ebensowenig als den Romantikern zugesellt werden. Zwar entrichtete er hin und wieder, insbesondere in seinen ersten Stücken, der skandierten Phrase seinen Tribut und neben dem Ausdruck des ehrlich Gedachten und wahr Empfundenen lieh er

zuweilen auch einer abstrakten Sehnsucht und einer Herzenständelei Worte, dergleichen wir bei den höfischen Dichtern finden. Im ganzen jedoch tritt ein vornehm männlicher Zug in seiner Poesie hervor, verbunden mit jenen weiblichen Akzenten, welche mildern und überreden, wie sie zur Unzeit ausgleichen und grausam sein können.

Voltaire nannte sich einmal im Hinblick auf seine Dramen einen Soldaten Corneilles; mit dem nämlichen Rechte hätte der Dramatiker Halm sich einen Soldaten Schillers nennen können. In der Reihe der Poeten, welche dem Banner Schillers folgen, hervorbringend oder nachahmend, ist Halm der einzige, welcher wirklich etwas von dem idealen Geiste, dem oratorischen Glanze des außerordentlichen Mannes empfangen hat. Bezahlte unser Dichter dieses seltene Geschenk auch mit dem oft Unpersönlichen seiner Gestalten, so hatte er dafür einen Nachschuß an Bildnerlust und Formfreude, welche uns wie ein Legat romanischer Dichtung anmuten. Nicht der pathologische Antrieb waltet in Halm vor, sondern die sanftere Leidenschaft des Formens und Bildens, um der Bilder selbst willen. Damit hängt aufs innigste zusammen sein liebevoll williges Sichfügen in die Einrichtungen der realen Bühne, wodurch Friedrich Halm einer der edleren Beherrscher des Schauspielhauses geworden ist. In diesem Sinne kann er auch der Dichter unter den Bühnenschriftstellern heißen.

Den lyrischen Gedichten Halms, deren eine stattliche Anzahl seit den Tagen der „Griselbis“ bis in die Zeit „Begum Somrus“ entstanden ist, fühlt man das Unpersönliche seiner Dichtungsweise noch stärker an als seinen Dramen. Wie auch nicht? Ist es doch die eigentliche Aufgabe der Lyrik, individuell zu sein.

> Vor jedem steht ein Bild deß, was er werden soll,
> So lang er dies nicht ist, ist nicht sein Friede voll.

An diesen Spruch Rückerts erinnern die Gedichte Halms. Er kannte das Bild dessen, was er werden sollte, genau und zwar schon im Beginne seiner künstlerischen Bahn. Diese Kenntnis gab den Werken, die er schuf, eine Ruhe, welche den Betrachter willig machte, sich ihm anzuvertrauen, und aus solcher Wechselwirkung entwickelte sich in Halm nach und nach eine Sicherheit, welche wesentlich fördernd auf den Gang seines Talents Einfluß nahm. Niemals suchte er eine Eigenschaft, die ihm mangelte oder die er nur in geringem Grade hatte, künstlich hervorzutreiben oder gewaltsam zu steigern, niemals ließ er sich von den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, sei es aus Lust zum Nachahmen, sei es aus Begierde, sie zu überflügeln, irgendwie fortreißen. Mit dem Stolze des Genügsamen und mit dem haushälterischen Sinne des Begüterten ging er seine Straße, vermehrte er seine Habe und schützte er sie, stets redlich bei allem Eifer, wenn auch nicht zu jeder Frist vom Glücke begünstigt. Gewiß

kann man aus der frühzeitig ihm eigenen Mäßigkeit und Ordnungsliebe, welche das Talent dieses Dichters charakterisieren, auf ein nicht allzu bewegtes Individuum schließen, auf eine Seele, in der die Widersprüche nur gegenseitig hadern, nicht aufeinander einstürmen. Aber weit gefehlt wäre es, wollte man deshalb annehmen, es habe dem so beschaffenen Individuum keine Überwindung gekostet, an sich zu halten, die widerwilligen Elemente seines Ichs zu biegen und die wimmernden Laute des inneren Kampfes gedämpft auszutönen. Schmerz bleibt Schmerz und Selbstbeherrschung bleibt Selbstbeherrschung, mag diese nun mit größeren oder kleineren Opfern erkauft sein. Daß der so geartete Dichter als Lyriker im Nachteil sein mußte, versteht sich von selbst. Vom Drama her gewohnt, überall den Fortgang, das Ende zu erwägen, die treffenden Gegensätze hervorzuheben, die Leidenschaft, falls sie zu unternehmungslustig wird, in ihre Schranken zu weisen, unterhandelt Halm auch in der Lyrik gerne, bespricht er hier häufig schon da das Feuer, wo es erst zu lodern angefangen, und gestattet er nicht selten der Reflexion des Gedichtes jene Entfaltung, welche er dem Temperament desselben verweigert hat. Die an seinem Drama mit Recht gerühmte durchgebildete Technik verpflanzt er in den lyrischen Kreis, gliedert, mißt ab und bedingt, während er sich dem ungeteilten Strome der Empfindung, dem einfachen Zuge des dichterischen Ge=

dankens fast wie auf Gnade und Ungnade ausliefern müßte. Es hat daher den Anschein, als ob nur Ein Ton durch alle die Gedichte klänge, als ob die Vielheit der Stimmen in einem einzigen Akkord gebunden wäre. Ehe man sichs versieht, spitzt sich sein liedartiges Gedicht zum Gnomischen zu, seine episch-lyrische Erzählung zum prunkenden Deklamationsstücke. Wo aber der melodische Vers den Ernst der Betrachtung uns spielend naherückt, da ist die Wirkung seiner lyrischen Dichtung eine menschlich wohltuende und poetisch erwärmende. Das größere lyrisch-epische Gedicht: „Charfreitag", welches eine düstere Geschichte im üppigen Schmuck des Abenteuerlichen malt, spricht die Wonne am künstlerischen Bilden so beredt aus wie ein gruppenreicher Bronzeteller Cellinis oder ein kunstvoll geschnitzter Elfenbeinpokal Giovannis von Bologna.

In dem Nachlasse des Dichters werden drei Erzählungen, deren eine, „Die Marzipanlise", einst in Gutzkows „Unterhaltungen am häuslichen Herde" veröffentlicht worden, das Publikum besonders überraschen. Es sind darin Saiten angeschlagen, welche zwar schon in seinen Dramen leise mitgezittert, aber noch nicht in solcher Stärke geklungen haben. Der Verfasser dieser Aufsätze kennt sie längst und weiß auch, daß der Dichter selbst auf zwei dieser Erzählungen Wert gelegt hat. Sie bilden zur Beurteilung des Dichters eine nicht unwichtige Ergänzung.

Gelehrte Arbeiten rühren nur wenige von Münch her — aber diese wenigen reichen hin, uns einen Einblick in den Schatz von Kenntnissen zu gönnen, über den er verfügen konnte. In der Akademie der Wissenschaften zu Wien veröffentlichte er eine umfassende Abhandlung: „Über die älteren Sammlungen spanischer Dramen", eine Quellenschrift, welche in das Gebiet der Textkritik und in das der Bibliographie schlägt. Den Jahrbüchern für romanische und englische Literatur gab er zwei kleinere Abhandlungen: „Virués Leben und Werke" und „Brevios Novellen von der Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens". Diese beiden Aufsätze hätte ein Fachgelehrter schlechtweg so nicht schreiben können; dazu war der sichtende Künstlergeist nötig, der die wissenschaftliche Spreu vom Weizen sondert, und die darstellende feine Hand. Wenn „Virués" dadurch allgemein anzieht, daß uns in diesem Dichter und Soldaten aus der Epoche Philipps II. ein farbiges Kulturbild entworfen wird, so gewinnen „Brevios Novellen" durch Münchs Vergleichung mit einer vielberufenen Erzählung Friedrich Hebbels einen aparten literarischen Reiz. Um das Thema der Vergänglichkeit alles Irdischen und des Leidens der Welt kreisen die Gedichte des Spaniers Virués, wie die Novellen Brevios, des italischen Mönchs, aus diesem Thema aufsteigen. Daß Münch in der letzten Zeit seines Lebens jener Philosophie zugewendet war, welche den Lehnbrief

irdischer Abhängigkeit zerreißt, wie Friedrich v. Schack so schön sagt, konnten diejenigen, welche mit ihm geistig verkehrt haben, aufs genaueste wissen.

So hätten wir denn unseren Dichter von seinem Ausgangspunkte bis an den Abschluß seiner Entwicklung begleitet, ohne auch nur an einem einzigen Einschnitte derselben bemerkt zu haben, daß seine Natur von Krisen unvorbereitet übermannt, geschweige verdunkelt oder überwältigt worden wäre. Die Fähigkeit: immer die Fassung zu bewahren, gegen das Äußerste innerlich stets gewappnet zu sein, konnte man als das Erbteil dieses Dichters betrachten und zugleich als die Quelle der meisten seiner Vorzüge und Mängel.

Gehaltenes Wesen: dies war auch der von seiner Persönlichkeit ausgehende Eindruck. Das den Österreicher bezeichnende unbefangene Benehmen, sein rasches Übergehen von natürlicher Zurückhaltung zu offener Vertraulichkeit konnte dem Freiherrn v. Münch zwar nicht abgesprochen werden, aber er trat dann bald leisen Schrittes in eine angemessene Entfernung zurück, was sogar denjenigen, welche freundschaftlich mit ihm verkehrten, auffallen mußte. Dennoch konnte man oft genug die ihm geläufige Frage hören: woher es denn komme, daß man ihn als einen Aristokraten auffasse, der er doch ganz und gar nicht sei!? Im ganzen schwankte seine Art sich zu geben zwischen einem weichen und herben Gesellschaftston unentschieden hin und her, wie

sein Drama zwischen Ängstlichkeit und Härte. War er in guter Laune, dann hatte seine vornehm angehauchte Liebenswürdigkeit einen so wohltuenden Ausdruck, daß man sie der schlichten Herzlichkeit beinahe vorzog. In Frauengegenwart merkte man ihm an, daß er erst jetzt menschlich ungezwungen werde, erst jetzt zum fröhlichen Gebrauche seiner Kräfte gelange. Willig lieh er den Frauenlippen sein Ohr, kein Blick aus einem Frauenauge entglitt seiner Aufmerksamkeit, und was er selber sprach, trug das Gepräge einer uneigennützigen Galanterie, welche nur geben, nur dienen will und welche sinnige Frauen gerade deshalb wundersam zu fesseln vermag.

Im ernsten Gespräch war er mehr durch Wendungen des Gedankens als durch die Auffassung der Gegenstände anregend. Kam es zu einer Streitfrage, so ließ er die heftigsten Einwürfe gelten, wählte aber selten ein Wort, das verletzen konnte, sei es durch Hohn oder Selbstüberschätzung. Seine Ansicht zu bekräftigen, nutzte er mit Leichtigkeit die Ergebnisse seines Wissens, auf dem Fleck bereit, mit Beispielen aus den verschiedenen Literaturen sich zu verstärken, aber nicht in dem nämlichen Grade fähig, Ideen zu erzeugen und einen Gedanken bis in die Schlupfwinkel der Beweisführung zu verfolgen. Mit den großen Dichtern vergangener Zeiten war er in stetem geistigen Verkehr, in ihrer Mitte fühlte er sich am wohlsten, und neben den

Dichtern waren im letzten Drittel seines Lebens die großen Denker ihm ein seelisches Bedürfnis. Den politischen Vorgängen widmete er die Aufmerksamkeit des betrachtenden Menschen, der seinen pathetischen Anteil längst anderen Erscheinungen hingegeben hat. Österreich hing er mit Liebe an, aber auch die Schicksale Deutschlands gingen ihm nahe und den deutschen Dichter betonte er jedesmal, wenn man ihn in der Literatur auf den Begriff des Österreichertums beschränken wollte.

Die Winterabende brachte er bis 8 Uhr gewöhnlich in seinem Bibliothekszimmer zu, in einem bequemen Lehnstuhle studierend, lesend oder poetische Fäden spinnend. Dann machte er beinahe regelmäßig seinen zweiten täglichen Besuch im Rettichschen Hause, wo ihn nach dem Tode der Freundin die beiden Enkel derselben, anmutige Kinder, erquickten und erfreuten. An den Hofschauspieler Rettich knüpfte ihn das innigste Band, wie er denn oft gegen den Verfasser dieser Zeilen versichert hat: der alte Rettich sei sein treuester, aufrichtigster Freund. Sommerüber wohnte er in Hütteldorf, in einem anspruchslosen Anbau der Villa Rettich; die gedrückten Zimmerchen, welche dort seine Muße hegten, mochte man für eine Mansarde halten, hätten nicht die mannigfachen Schatullen, Mappen, Bücher, Kupferstiche, Porträts und zierlichen Kleinigkeiten den Luxus des Geistes und den Überfluß eines Edelsitzes zu erkennen gegeben.

Während seiner Krankheit, von der er nicht wieder genesen sollte, waren die Freifrau v. Münch, eine geborene Baronin v. Schloißnegg, sowie deren Schwester die Baronin Pilgram seine emsigen Pflegerinnen. Der Dichter starb am 22. Mai 1871 und auf dem freundlichen, hochgelegenen Friedhofe in Hütteldorf wurde sein Leib bestattet.

Die Worte, welche er aus den Wellen des Zeitenstromes in dem tiefempfundenen Gedicht „Römerstraße" vernommen, wären die beste Inschrift auf seinem Denksteine:

> Leb' heut', streb' heut', sieg' heute, rauschen sie,
> Was du nicht heute hast, das hast du nie!
> Gebrechen dir des Genius höchste Gaben,
> So brauch' die dir geworden wie ein Mann,
> Genieße, was dein Streben dir gewann,
> Und frage nicht, was wird, wenn du begraben!

Wien, Ende Juni 1874. Em. K.

IV. [11.]

Friedrich Halms neueste Gedichte. (Erster Nachlaßband.) [Besprechung.]

(„Wiener Zeitung". Jg. 1872. Nr. 124 vom 2. Juni. Feuilleton.)

Vor kurzem wurden zwei Bände des literarischen Nachlasses Friedrich Halms, die sich den gesammelten Werken des Dichters anschließen, veröffentlicht (Wien, Karl Gerolds Sohn). Der erste Band enthält die

neuesten Gedichte, welche den Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung bilden. In dem Umstande, daß der Verfasser dieses Aufsatzes an der Herausgabe des Nachlasses selbst beteiligt ist, wird der einsichtige Leser keine Fessel erblicken, die das freie Urteil desselben hindere. Im übrigen sind sie an sich wertvoll genug, um einem solchen standhalten zu können.

Jedermann, welcher in die Lyrik Friedrich Halms auch nur einigermaßen eingeweiht ist, wird von der vorliegenden Sammlung zuvörderst den Eindruck der Überraschung empfangen. Denn ungewohnte Töne schlägt der Dichter plötzlich an, eine individuelle Empfindung läßt er anklingen, die wir seiner Eigentümlichkeit so wenig als seinem Instrument zugetraut haben.

Friedrich Halms Eigentümlichkeit, wie sie bisher sich ausgeprägt, bestand darin, alle menschlichen Besonderheiten hinter einer beredsamen und glänzenden Kunst zu verbergen, und sein Instrument, nämlich seine dichterische Sprache, schien auf den Ausdruck des Prächtigen, Feierlichen, prunkvoll Schönen allein angewiesen. Wo seine lyrische Rede das schmelzende Gemüt offenbaren sollte, da war sie meistens entweder so weich, daß sie ans Weichliche streifte, oder so enge dem Verstande gesellt, daß nicht selten ein besprochenes Gefühl anstatt eines sprechenden zum Vorschein kam.

Auf diese vielfach unpersönliche Lyrik mag die

„leuchtende Trockenheit des Glückes“ in dem Leben des Dichters eingewirkt haben. Ich meine hier nicht jenes Glück, welches sich aus irdischen Genüssen und Vorteilen aller Art aufbaut, nicht den Alltagsbegriff, den die gedankenlose Menge damit verbindet: jenes Glück meine ich, das aus dem Einklange einer von Haus aus gezähmten Natur mit einer geordneten Lebensstellung, welche jede gemeine Sorge ausschließt, erwächst. Von Jugend an stand Friedrich Halm in äußerlich günstigen, ja bevorzugten Verhältnissen und mit diesem für die Entwicklung eines Poeten zweifelhaften Gute verband sich in ihm ein stetes Aufpassen, Überwachen und auf der Hut sein, weshalb denn zuweilen ein inneres Verwischen seiner poetischen Bilder fühlbar wird, wo er vielmehr zu mäßigen und zu begrenzen glaubt. Schwächeren Talenten kann Goethes Glück ebenso zum Schaden gereichen wie Schillers Unglück.

Nun lesen wir aber zu unserem Erstaunen den neuesten Gedichten Friedrich Halms Züge ab, welche wir in dessen früheren gar nicht oder doch nur in Schattenstrichen wahrgenommen haben. Der rhetorische und der farbenkundige Künstler ist um einige Schritte zurück und der sein Herz entblößende, wie der spielende Dichter um einige vorwärts getreten. Übermut, Schalkhaftigkeit und Grille haschen nicht minder ungescheut nach einem gaukelnden Zeichen als die Begehrlichkeit

einer sinnlichen Stunde; der nagende Kummer, der große Schmerz dringen Schutz suchend und erlöst zugleich in das warme, ergreifende Wort.

Tändelnde, wilde, leidenschaftliche Laute, wie sie uns in den Liedern „Aus der Jugendzeit", im „Zigeunerlied" und in „Margots Liedern" treffen, haben wir von Halm noch nicht gehört. Den „Ritornellen", deren einzelne anmutige bereits die zweite Sammlung der Gedichte zieren, ist eine romanische Grazie eigen, welche bei der Vergleichung mit den römischen und ligurischen Ritornellen in Paul Heyses italienischem Liederbuche nicht zu kurz kommt. Den Naturgeist der Bäume und Blumen in diesen Arabesken hat Friedrich Halm sogar anschaulicher festgehalten.

Traurige Weiden!
Ihr mahnt mich an leidiges Korbgeflecht,
Und Körbe schufen mir Leiden.

Stattliche Rüstern!
So alt seid ihr schon und so hoch,
Und noch immer plaudern, noch immer flüstern!

Blühende Wicken!
Die Alte sitzt an der Tür und spinnt,
Das Mädchen sah ich am Fenster mir nicken.

An Fülle der Stimmung und an Reichtum der Wendungen heben sich die Gedichte des Zyklus „Schwere Jahre" über alle anderen Stücke des Buches bis auf ein einziges hinaus. Es bedarf nicht erst der Bemer-

kung, daß diese Gedichte an Julie Rettich gerichtet sind. Der Schmerz des Dichters begleitet die Kranke und die Sterbende, die Klage des Dichters, das bittere Weh und die düstere Ergebung siedeln sich an dem Grabe der Freundin an. Wie aus Wollsträngen aller Farben die feine Frauenhand bald diesen, bald jenen Faden mit nachlässiger Sorgfalt zieht, während das ernste Antlitz die über die Arbeit hinwegschweifenden Gedanken kündet, so webt unser Dichter das buntfarbige Gewebe des Leids, das diese Gesänge vorstellen.

Nicht jedem der Lieder ist die Kraft gegeben, in uns zu wecken, was der Poet empfunden, nicht jedes hebt den Unterschied zwischen der fremden Erregung und der auf uns übertragenen künstlerisch befriedigend auf, aber einige der Lieder vollbringen dieses Wunder der Poesie allerdings und als Ganzes genommen übt dieses wörtliche Tonwerk auf uns die Wirkung eines Chorals, den wir gleichfalls nicht, wenn wir davon bewegt sind, in seine Einzelstimmen zerlegen. Als die tiefsten dieser Lieder möchte ich die nachstehenden zwei bezeichnen:

Du leidest.

Du leidest sanft und still und stumm,
Und trägst dein Kreuz, wie Er's getragen,
Du blickst nur auf und scheinst zu fragen:
Warum dies Leid mir, Herr, warum?

Du klagst nicht; nur dein Blick verrät,
Der müde Gang, die blassen Wangen,
Des Schmerzes Qual, das tiefe Bangen,
Das schneidend dir durchs Leben geht.

Ja, forscht des Freundes Blick einmal
Mit scheuer Furcht in deinen Zügen,
So willst du seine Angst betrügen
Und birgst in Lächeln deine Qual.

O lächle nicht — zu heimkehrfroh,
Zu erdenmüd, zu weltverdrossen
Hält dieses Lächeln dich umflossen —
O lächle, lächle uns nicht so!

Auf dem Spaziergang.

Ein Trupp von Kindern zog an mir vorbei,
Voran ein Mädchen, das ob Schelmerei,
Ob and're Gründe sie bestimmen,
Rasch vorwärts eilt, den Hügel zu erklimmen.
Ein Knäblein, das indes im Feld gemach
Zeitlosen pflückend sich umhergetrieben,
Sieht plötzlich sich allein zurückgeblieben
Und hastet zagend den Gefährten nach.
„Bleib, Ännchen, bleib und lass' mit dir mich gehen!
Lieb' Ännchen, warte!“ ruft es angstvoll bang.
Doch längst schon über'n grünen Wiesenhang
War die hinunter und nicht mehr zu sehen.
Nach eilt das Kind und ruht und rastet nicht,
Und fleht und jammert, bis erschöpft am Ende
Am Rand des Hügels es zusammenbricht,
Und weinend birgt das Antlitz in die Hände! —

Du armes Kind! Wie mahnt dein nasser Blick,
Dein Angstgeschrei, das ungehört verwehte,
Mich qualvoll an mein eigenes Geschick,
Der auch verlassen, auch vergebens flehte!
Auch ich, als meinem Leben sie entschwand,
Rief laut ihr nach: „Bleib', lass' mit dir mich gehen!"
Sie aber ging und ward nicht mehr gesehen,
Und weinend lag ich an des Hügels Rand!
Du, wenn den grünen Abhang du erstiegen,
Siehst Ännchen wieder, klimm' nur mutig fort;
Ich aber seh' den kleinen Hügel dort
Unübersteigbar ewig vor mir liegen!

Die Ausschließlichen freilich, welche ein Naturbild oder einen Seelenvorgang nur dann als lyrisch gefaßt ansehen, wenn derselbe, völlig in Stimmung oder Gestalt gelöst, jede Beziehung zu seinem Urheber abgestreift hat, wie z. B. eine Szene Theodor Storms oder ein Lied Eduard Mörikes, diese Unduldsamen gegen lyrisch Andersgläubige werden selbst an den reinsten Gedichten der vorliegenden Sammlung unzufrieden vorübergehen. Aber auch sie werden dem Gedicht „Franz Heinz", dem Juwel des Buches, ihre freudige Zustimmung nicht versagen können.

Mit einer ästhetischen Bezeichnung weiß ich „Franz Heinz" nicht nahe zu kommen; er gehört in jenen Kreis, welcher Gebilde wie „Der Bettler und sein Hund" einschließt. Plastik und individuelle Empfindung teilen sich in die Darstellung eines wunderlichen Erlebnisses; aber

eine erschütternde Wirkung, eine hohe Rührung geht von dieser Darstellung aus.

> Er war mein Diener und ich war ihm gut!
> Er trug die goldne Borte auf dem Hut,
> Er schwätzte unterm Haustor mit den Dirnen,
> Er spielte, tanzte, sang; er ließ beim Wein
> Die Erde rund und blau den Himmel sein,
> Und ahnte nie, wie Denken furcht die Stirnen.
>
> Er war ein sorglos heit'res junges Blut;
> Im Arm des Glückes hatt' er nie geruht
> Und geizte auch nicht sehr nach seinen Gaben;
> Ein volles Glas und eine schmucke Magd,
> Und Knaster seinem Herren abgejagt,
> Die kargen Freuden mocht' er immer haben.

So hebt das Gedicht in breiten Strichen malend an. Dann erzählt es knapp und eindringlich, Tatsächliches und Empfundenes stets lyrisch ineinander schlingend, wie Franz Heinz gestorben, wie sein Naturell beschaffen, sein Sinn geartet war und was er seinem Herrn zur Kurzweil als auch zur Erquickung gewesen. Ein heiteres, launiges Menschenkind steht in Franz Heinz vor uns und leises Weh überkommt uns mit dem Dichter selbst, indem wir erfahren, daß der Diener jedes rauhe Wort des Herrn halb leichtsinnig, halb geduldig hingenommen und hob sich auch der Arm des Herrn, um ihn zu schlagen. Zu schlagen? Ja, ich tat's! sagt der Dichter und die Wehrlosigkeit

des Schwachen steigt vor ihm auf und unter Scham und Tränen und Selbstanklagen befreit er sich von seiner Schuld, wenn's eine war, indem er sie bekennt.

Franz Heinz, leb' wohl! — mag sein, daß mein Gemüt
Dein Bild mit seinen Farben angeglüht,
Und Wert ihm lieh, den niemals es besessen,
Doch weil ich dich geliebt, um dich geweint,
Bleib meinem Los in meinem Lied vereint
Und leb' mit mir und sei mit mir vergessen.

Menschlich schöner als in „Franz Heinz" hat sich der Dichter nirgends sonst gezeigt, anschaulicher als dort das Doppelgesicht des Edelmannes und des Poeten uns nicht wieder zugekehrt. Das handgreifliche Motiv, welches hier künstlerischer Rührung dient, ist einmal auch grandios verwendet worden, und zwar im „Cid", an der Stelle, wo der prahlerische Gormas den alten, würdigen Diego schlägt; groteskphantastisch aber hat es Chamisso benützt in seiner Romanze „Vetter Anselmo".

Besonders charakteristisch für Halm sind die beiden an Hans Hopfen gerichteten Gedichte: „Einem jungen Freunde" und „Zum Abschied". Sie atmen die nicht gänzlich neidlose Freude, welche der Anblick geschwellten Lebensmutes, herzhaften Genießens dem Dichter einflößt, dem seit seinen Jugendtagen zögernden Dichter, der manche Stunde verträumt und manches Glück verscherzt hat.

Du hättest dich rasch entschlossen,
Wo ich geschwankt, gezagt,
Du hättest keck genossen,
Wo zweifelnd ich entsagt!
Die Stunde, da ich säumte,
Dich hätte sie beglückt,
Der Kranz, von dem ich träumte,
Du hättest ihn gepflückt.
Und doch, wie hell dir glänze
Der Zukunft Morgenschein,
Ich tausch' nicht deine Lenze
Für meinen Herbsttag ein.

Durch das ganze Buch verstreut sehen wir die Farben der Schwermut und der Entsagung. Wenn sonst das Deklamatorische in Halms Gedichten vorwaltete: in dieser Sammlung, wie wohl auch ihr dessen Fingermale aufgedrückt sind, behauptet es nichts weniger als die Oberhand. Der sinnige Leser, anfänglich von der Überraschung des Unerwarteten berührt, wird schließlich gewiß in der männlichen Innigkeit dieser Lyrik einen willkommenen Ersatz für den rhetorischen Glanz begrüßen, welchen die jederzeit ihm holden Frauen vielleicht schmerzlich vermissen werden.

Em. K.

V. [12.]

Friedrich Halms Erzählungen. [Besprechung der Schlußbände des Nachlasses.]

(„Wiener Zeitung". Jg. 1872. Nr. 218 vom 22. September. Feuilleton).

Schon bei den Gedichten des Halm'schen Nachlasses, welche ich vor einigen Monaten in diesen Blättern besprach, war der Unterschied zwischen diesen und den früheren Produktionen des Dichters auffallend bemerkbar. Überraschender noch wird derselbe an den Erzählungen Friedrich Halms deutlich, welche binnen wenigen Wochen als Schlußbände seines Nachlasses erscheinen werden.

Es ist immer erfreulich, wenn dichterische Werke, die ein Autor unveröffentlicht zurückgelassen, die Kenntnis seiner Eigentümlichkeit in bedeutsamer Weise vervollständigen helfen, doppelt erfreulich, wenn solcher Vorteil einem Autor zugute kommt, den die literarische Kritik längst mit Formeln bezeichnet hat, die seinen Wert wesentlich einschränken. Zeigt er nun nach seinem Tode plötzlich ein neues Gesicht, das man nicht erwartet, das die ästhetische Wahrsagung sogar gröblich Lügen straft, dann empfindet der künstlerische Mensch erlaubte Schadenfreude über die theoretischen Absprecher, denen die Unerschöpflichkeit wie der Eigensinn der schaffenden Natur eine völlig unbekannte Größe ist. Ein Gesicht der Art aber kehren uns die Erzählungen Friedrich Halms zu. Ihr Zusammenhang mit den

Dramen unseres Dichters wird dem kundigen Auge freilich nicht entgehen, gerade deshalb jedoch wird die Betrachtung an der bisher nicht wahrgenommenen Entwicklungsstufe des Halm'schen Talentes um so lieber verweilen.

Ein Rhetoriker! ein bedeutender Bühnentechniker! ein vorzüglicher Rechenmeister der theatralischen Wirkung! so riefen Halm die Meisten an, welche seine Vorzüge und seine Schwächen gegeneinander abwogen. Wer ungerecht war oder gehässig sein wollte, der stellte Halms Begabung jener der Handwerker des Tages gleich, indem er ihr gnädig den Vorsprung des Glänzenden einräumte, der betonte fortwährend den Mangel an individuellem Leben in Halm, an Energie und Einfachheit, während solch ein strenger Richter doch nicht den mindesten Anstand nahm, die Stücke Gustav Freytags, ja Heinrich Laubes, welche wahrlich eben so wenig aus erster Hand leben, als berechtigte Kettenglieder der neueren Dichtung gelten zu lassen. Und siehe da: der vorwiegend deklamatorische Lyriker reicht uns aus seinem Nachlasse den „Franz Heinz", der neben der „Alten Waschfrau" durch die Anthologien des deutschen Volkes gehen wird, der Verfasser des sentimental kränklichen „Sohn der Wildnis" schenkt uns seine herben Erzählungen, welche in dem Novellenschatze unserer epischen Dichtung keinen untergeordneten Platz einnehmen werden.

In den Erzählungen Halms sind viele Elemente, welche in der „Griseldis“, dem „Fechter von Ravenna“, in „Wildfeuer“ eine dienende Stellung hatten, auf den Herrensitz vorgerückt; Bestrebungen, welche in jenen Werken nur zaghaft oder verhüllt auftreten, haben hier Zuversicht und künstlerischen Körper gewonnen. Was ich darunter verstehe, sagt vielleicht klar und bündig das denkwürdige Wort Mercks, welcher gegen Goethe meinte: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist: dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen.“ Wenn nun das Letztere vielfach an dem Dramatiker Halm zu beobachten ist, so zeichnet es hingegen den Erzähler Halm aus, daß er das Erstere zu erreichen sich bemüht. In dieser gleichsam von unten hinauf, anstatt vom Sublimen herab idealisierenden Darstellung liegt der Vorzug wie die Neuheit der Erzählungen unseres Dichters. Erdachte er sonst gerne zu selbstgeschaffenen Vorstellungen menschliche Verhältnisse, tauchte er seine Charakteristik sonst mit Vorliebe in einen bengalischen Lichtton, wie er sogenannten Phantasielandschaften eigen ist, so begnügt sich der Erzähler, die ihm überlieferten menschlichen Verhältnisse zu künstlerischen Gebilden naturvoll zu erziehen und die sich von selbst ergebenden Beleuchtungsmittel zu wählen.

Mit Recht bemerkte einst ein sinniger Beurteiler

Halms, daß dieser im Stil seines Dramas den Franzosen, den älteren wie den modernen, ungleich mehr verschuldet sei als den Spaniern, welche man herkömmlich als seine Vorbilder hingestellt habe. Unverkennbar jedoch ist in den Erzählungen Halms die Schule der Romanen; in ihnen flimmert ein Strahl der unvergleichlichen Kunst des Fabulierens, wiewohl von deutschem Geiste gedämpft und nicht selten an Heinrich von Kleist erinnernd, der den Reiz novellistischer Erfindung mit der Macht psychologischer Detailschilderung zu verbinden weiß.

Der eine Band der Erzählungen enthält die Stücke: „Die Marzipan-Lise", „Die Freundinnen", „Das Haus an der Verona-Brücke", der zweite Band das Bruchstück „Die Marquise von Quercy" und die von den Herausgebern fragmentarisch mitgeteilte Jugendarbeit „Das Auge Gottes".

Die „Marzipan-Lise" und das „Haus an der Verona-Brücke" verdanken ihre Anregung Mitteilungen Faust Pachlers, während die „Freundinnen" den Hauptzügen nach einer englischen Chronik entlehnt sind.

In der „Marzipan-Lise" malt der Dichter auf dem Untergrunde scharf geschnittener Situationen das Gewissensbild eines unentdeckten Mörders, welcher die verhängnisvollen Umstände, die ihn verderben sollen, unbewußt selbst herbeiführt. Die gemein unheimliche Bekleidung aber, welche Kriminalgeschichten tragen, hat

der Hauch der Darstellung gänzlich von dem Stoffe abgestreift und alles äußerliche Verbrechergrauen ist vor dem inneren Schreckensantlitze der Dichtung gewichen. Die Stille, die auf dem Unentdeckten lagert, den das Haus, welches ihn aufgenommen, für einen unbescholtenen Mann hält, und der leise Schauder, den die Geliebte des Mörders dumpf, allmählich von der Untat auf den Täter überträgt, weil sie nur den verübten Frevel aber nicht den Frevler kennt, dies ist mit bewunderungswürdiger Kunst anschaulich gemacht. Und nicht minder ergreifend ist die Vision, welche dem liebenden Mädchen die Gestalt der ermordeten „Marzipan-Lise“ vorspiegelt, und zwar unter solchen Umständen, daß diese Vision den von ihr ungekannten Mörder in den Tod stößt.

Die „Freundinnen“ stellen das Gemälde einer sittlichen Verwirrung und Lösung in zwei edlen Frauen dar, welche ein tückisches Schicksal an einen und denselben Mann geknüpft hat. Zufall, Leichtsinn und Leidenschaft verschlingen den Knoten und die Schönheit der weiblichen Natur löst ihn auf. Dem Vorwurfe des Abenteuerlichen und Phantastischen wird das Grundmotiv dieser Erzählung nicht leicht entgehen; auch die Rolle, die das geschlechtlich Bedenkliche darin spielt, mag hin und wieder Anstoß finden. Aber die Reinheit der Seelenstimmung, aus der die sittliche Ausgleichung emporwächst, verleiht dieser Erzählung einen

Zauber, der durch die vorausgegangene Berührung des Verfänglichen nicht getrübt, vielmehr erhöht wird.

An Kraft der Zeichnung, an Kühnheit des Entwurfes steht die Erzählung „Das Haus an der Verona-Brücke“ unbedingt obenan. Neben dem wirklichen Vorfalle, auf dem sie zum Teil beruht, dürfte das Lustspiel Macchiavellis „La Mandragora“ nicht ohne Einfluß auf die Komposition geblieben sein. Der Dichter hat es gewagt, den obszönsten Gegenstand zu wählen; aber er hatte das Recht zu diesem Wagnis, weil er sich das Vermögen zutrauen konnte, einen dichterischen Eindruck damit hervorzurufen; zu erzwingen, wäre wohl das passendere Wort. Ungeachtet der Häßlichkeit, zu der das Thema dieser Erzählung bald hier, bald dort sich verzerrt, und trotz der Gefahren, welche der künstlerischen Wirkung des Gedichtes zuweilen drohen, behauptet sich dasselbe dennoch in unserer poetischen Billigung und nötigt es dem Leser aller Orten aufrichtige Bewunderung ab. Man denke sich das Thema: Ein alter, gebrechlicher Mann sucht sein jugendliches Weib, die sich als Leidensgefährtin, als Pflegerin ihm angeschlossen hat, in den Ehebruch zu treiben, weil er seinen habsüchtigen, herzlosen, verwilderten Neffen, der nach dem Erbe des kinderlosen Oheims gierig ist, um dieses Erbe betrügen will. Die ärgste Schmach des Ehemannes dünkt ihm kein zu hoher Preis, womit die Sättigung seiner Rache erkauft werden soll. Aber sein

Anschlag auf die Sinnlichkeit und Ehrbarkeit seines Weibes scheitert, ohne daß er dies zu rechter Zeit inne wird, und in dem Augenblicke, als er sie in den Armen eines Anbeters glaubt, dem er sich als Gelegenheitsmacher aufgedrungen, trifft ihn die niederschmetternde Nachricht, daß sein liederlicher Neffe unter Henkershand geendet hat. Der wahnsinnige Alte wütet nun gegen sich selbst und gibt sich in seiner Raserei den Tod.

Die Behutsamkeit, womit der Dichter dieses Charakterbild angelegt, die Stärke, womit der Dichter den düsteren Seelenprozeß, der sich hier vor uns abspielt, durch alle seine Abzweigungen verfolgt, die Virtuosität, womit er die Kreuzungen und Steigerungen des Deliriums der Rache zur Anschauung bringt, beurkunden eine reife Plastik und eine jeder Schwingung fähige Phantasie, denen wir wahrlich nicht häufig in der Literatur der deutschen Erzählung begegnen. Was in Macchiavellis „Mandragora" der nackte Zynismus ist, bestimmt, Gelächter zu erwecken, das ist im „Hause an der Verona-Brücke" erschütternde Tragik.

In jeder dieser Erzählungen sind die Eigentümlichkeiten des Bodens, auf dem die Handlung spielt, die Sitten des Zeitalters, dem die Fabel angehört, ohne jede schildernde Abschweifung, unmittelbar in die Charakteristik verlegt, festgehalten und den Zuständen gleichsam wie Muttermäler eingedrückt. So in der „Marzipan-Lise", deren lokalen Hintergrund die un-

garische Landschaft bildet, so in den „Freundinnen", worin sich der rein menschliche Konflikt von dem Hofleben in den Tagen der Königin Anna abhebt, so endlich in dem „Hause an der Verona-Brücke", wo alle Fäden der finsteren Familiengeschichte in die venezianische Stadt- und Staatsgeschichte des 16. Jahrhunderts verwoben sind.

Das farbenschillernde Bruchstück „Die Marquise von Quercy", das so viel wie gar keine Anhaltspunkte bietet, was der Dichter wollte, ist als das Letzte, woran er gearbeitet, von Interesse; wie die fragmentarisch mitgeteilte Erzählung „Das Auge Gottes" als Zeugnis der Triebkraft des noch ungegorenen Talentes zu allerlei Betrachtungen anregt. Vornehmlich fordert sie zum Nachdenken darüber auf: was wohl Friedrich Halm geleistet, welchen Pfad seine Dichtung, eingeschlagen hätte, wenn Michael Enk, der vorwiegend verständige, unaufhörlich zum Unterbinden des Talentes anleitende Freund und Lehrer unseres Dichters, nicht frühzeitig sein Führer gewesen wäre. Denn im „Auge Gottes" ist der auf das Erfassen des Wirklichen gerichtete Zug des jungen Poeten vorherrschend. Die biographischen Skizzen, welche Faust Pachler zu schreiben die Absicht hat, werden über das geistige Verhältnis Enks zu Halm wichtige Aufschlüsse bringen; jedenfalls durchaus andere als solche, welche die berüchtigte Verleumdung rechtfertigen könnten, die sich an die Verbindung dieser

beiden Männer geheftet hat. Daß Halm Erfindungskraft hatte, beweist schon die Vergleichung zwischen seinen Erzählungen und den ihnen zum Grunde liegenden Quellen unwiderleglich. Em. K.

Robert Hamerling.

I. [13.]

Der König von Sion. (Epische Dichtung in zehn Gesängen von Robert Hamerling.) [Besprechung.] Artikel I—II.

(„Die Presse". 22. Jg. **1869**. Nr. 76 u. 77 vom 17. u. 18. März. (Feuilleton.)

I. Der Stoff.

Robert Hamerling liebt es, geistige Epidemien zu schildern; eine solche hat er in seinem „Ahasver in Rom" behandelt, eine solche in seinem „König von Sion". Denn die beiden Titelhelden sind nicht auch die Regenten der beiden Gedichte. Bloß als Antithese wurde dort die Sage vom Ewigen Juden benutzt, als Antithese der Todessehnsucht Ahasvers zu der Lebensgier Neros; abgesehen von dem Umstande, daß die durch Hamerling geschehene Vertauschung des Schusters aus Jerusalem gegen Kain, den Brudermörder, welchen der Ewige Jude vorstellt, den Charakter der großartigen Mythe vollständig verwischt hat. Die Lebensgier Neros und die wüsten Szenen, welche sie erzeugt, nehmen

unser Interesse vorwiegend in Anspruch. Im „König von Sion“ wieder bemächtigen sich die Ausschweifungen der Wiedertäufer zu Münster der ganzen Breite des Gedichts, und Jan von Leyden, den Hamerling aus dem wollüstig grausamen Schwärmer, als welchen ihn die Chronik zeichnet, zu einem mattherzigen Heiligen verflüchtigt hat, tritt in Rücksicht auf die Teilnahme, welche wir ihm zuwenden, sichtlich in den Hintergrund. Es sind also die geistigen Epidemien, die hier wie dort den Rahmen der Dichtung ausfüllen. Eine Seuche war die Raserei der römischen Kaiser, eine Seuche war der zäsarische Wahnsinn, welcher in Blut und Unzucht seine Fährte zurückließ. Was die Orgien der Wiedertäufer betrifft, so hat die Geschichte der Medizin längst dieselben in die großen Volkskrankheiten des Mittelalters eingereiht.

Von den Kinderkreuzzügen angefangen, durch die Tanzwut der Städte, die Verzückungen der Flagellanten und die Gräuel der Anabaptisten hindurch, an den Hexenmalen und Hexenprozessen vorbei, bis zu den Gesichten der Cevennenprediger, den seraphischen Küssen der Erweckten in Ostpreußen und den religiösen Bacchanalen in Pennsylvanien, nehmen wir eine und dieselbe Kette wahr. Eine einzige Erscheinung, welche die Gestalt wechselt, wie das Reitergeschwader der Fata morgana bald in eine Karawane, bald in betende Pilger sich verwandelt. Die Zügellosigkeit des erhitzten

Gemütes, die trunkene Phantasie und der überreizte, geschwächte Leib bilden den Boden, der solche der Erklärung schwer zugängliche Phänomene hervorruft. Und nur einmal hat die körperlich religiöse Verzückung eine leuchtende Form angenommen, welche die Phantasie berauscht und zugleich dem Verstande das Unbegreifliche wenigstens ästhetisch nahe bringt: in der Jungfrau von Orleans. Überall sonst in diesem Kreise sehen wir uns dem Verworrenen, Unberechenbaren und Unverständlichen gegenüber, das uns Rätsel aufgibt, um uns zu peinigen, das uns eine Krankheit zeigt mit dem Anspruch auf geistige Deutung oder mit der Larve des Verbrechens. Unter allen diesen Psychopathien aber stehen die Verirrungen der Wiedertäufer an grober Sinnlichkeit und Scheußlichkeit dicht hinter den Hexenprozessen.

Beinahe jede der genannten Erscheinungen hat schon einen Dichter gefunden. Leopold Schefer schrieb eine Novelle: „Der Hirtenknabe Nikolas oder der deutsche Kinderkreuzzug im Jahre 1212." Hermann Lingg schilderte die Tanzwut in einer, diesem Poeten geläufigen, hymnischen Ballade. Wilhelm Meinhold dichtete eine „Bernsteinhexe" im Stile des Simplicissimus, Ludwig Tieck einen leider unvollendet gebliebenen Roman: „Der Aufruhr in den Cevennen". Die Wiedertäufer in Münster haben Spindler ebenfalls zu einem Roman, „Der König von Zion", angeregt. Wie wir aus der

Erfahrung sehen, eignen sich ähnliche Vorwürfe am besten für die Form des Romans. Die erwähnten Dichter, welche, Leopold Schefer ausgenommen, in den betreffenden Werken Gutes oder Vortreffliches geleistet haben, wurden durch ein richtiges Gefühl vor dem Fehlgriffe bewahrt, so drastische, bizarre Themen in das große strenge Epos kleiden zu wollen. Robert Hamerling hatte dieses richtige Gefühl nicht, oder wenn er es hatte, so glaubte er vielleicht mit dem Mute des Talents der Warnung spotten zu dürfen. Ist das aber ein echter und ein schöner Mut, der die künstlerischen Ermahnungen, welche vom gewählten Stoffe ausgehen, überhört?

Betrachten wir für's Erste den Stoff des „König von Sion".

Mit der religiösen, kirchlichen und sittlichen Erschütterung Deutschlands im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts waren die empfindungsvollen, des Aufschwungs fähigen Gemüter entzündet, waren die Neigungen zu Spott und Satire aufgestachelt worden. Die religiöse Frage, einmal ernstlich in den Bereich der Untersuchung gezogen, wurde allgemein Gegenstand des Nachdenkens, und wo dieses Nachdenken mit einer kräftigen Gläubigkeit sich verband, da entwickelte sich in weicheren Gemütern ein Zustand, welchen man den der Vermittlung zwischen Glauben und Wissen nennen kann. Die innerlichsten Menschen flüchteten aus der

erstarrten, verweltlichten Kirche in die christliche Idee, denn der Widerspruch zwischen Kirche und Christentum war augenfällig geworden. Eines der rührendsten Beispiele solcher Kirchenflucht gibt uns der Lebenslauf eines Jünglings mit Namen Friedrich Myconius, welcher bekannte, daß er, lebenssatt, nur Eins begehre, nämlich Gott anzugehören und ihm zu gefallen. Denn das Wort, Leben und Licht der Menschen sei durch die ganze Welt begraben, in tiefster Finsternis der menschlichen Satzungen und der ganz närrischen „guten Werke“. Von Christo war es ganz stille, sagt Myconius, man wußte nichts von ihm. Des scheinbaren Lebens, der Abgötterei und Heuchelei wegen, welche er an den Mönchen wahrgenommen, war Myconius seinen Führern entlaufen, der „heimlichen großen Heiligkeit“ wegen, welcher er zustrebte, war er zum zweiten Male ins Kloster gegangen. So sahen, von den Stimmungen des suchenden und unzufriedenen Luther bereits angehaucht, die Stillen im Lande aus. Auf der anderen Seite standen die Spötter und Satiriker der Volksliteratur. Gaben Jene durch ihre Frömmigkeit und durch ihre tatsächliche, in ihrem Wandel ausgeprägte Verneinung des verweltlichten Christentums dem Zuge des Zeitalters sanften Ausdruck, so packten Diese den Klerus an dessen Sünden und Lastern, und zwar entweder bitter possenhaft wie Sebastian Brant, oder mit „Schalksnägeln“ wie Eulenspiegel. Allegorie und Tiersage,

Predigt und Fastnachtsspiel, Schwank und Sprichwort teilten sich in die Arbeit, und je zynischer, desto besser. Erst in Luther gingen das tiefste religiöse Bedürfnis und der rücksichtsloseste Protest gegen die entartete Kirche zu straffer Einheit zusammen. Aber bald brach diese Einheit in die beiden Grundelemente der deutschen Reformation wieder entzwei, in den Drang nach innerer Erquickung und Erleuchtung und in den Krieg gegen die Kirche. Sebastian Brants Karikaturen der Geistlichkeit und die tölpelhaften Hiebe Eulenspiegels auf die Pfaffen setzten sich verstärkt in den Schriften Fischarts und in den polemischen Holzschnitten und Bücherverzierungen fort, um bald in die Praxis des wirklichen Lebens überzugehen. Hier heißen die Jesuiten Jesuwider, Götzsuiter, Schüler des Ignaz Lugiovoll, dort wird ein Tierakt im Straßburger Münster mit dem schmutzigsten Hohne erklärt: der Papst wird als Fuchs von einem Schwein und einem Bock in Prozession getragen, der Bär geht mit dem Weihkessel voran, der Wolf mit dem Kreuze, der Meßesel mit dem Kelch. Die Zerknirschung Luthers und die linde Gottesverehrung Melanchthons verdunsteten in visionären Handwerkern und Abenteurern zu Schemen und Schatten der Extase. Ein Tuchscherer in Zwickau faselte von seinem Umgange mit dem Erzengel Gabriel und verkündete die Aufrichtung des Reiches der Unschuldigen und Gerechten. In der Schweiz tat sich Konrad Grebel

hervor, scharte um sich schwärmerisch erregte Handwerksburschen und bildete eine Gemeinde, welche die Wiedertaufe auf ihr Banner schrieb. Die Sendboten der neuen Sekte erschienen 1526 in Straßburg, wohin nach vielfachen Irrfahrten einige Jahre später ein Kürschner kam, wie man damals sagte, ein Pelzer aus Schwäbisch-Hall, mit Namen Melchior Hoffmann, welcher der Hauptapostel der Wiedertäufer wurde und die Lehren derselben auch nach Niederdeutschland verbreitete. Anfangs saßen diese Lehren noch auf einem hochgespannten Streben nach der Einigung Christi mit seiner Gemeinde; der Untergrund war noch ein asketischer. Einige, die apostolischen Täufer, verließen Haus und Hof, Weib und Kind, zogen als Bettler umher, wuschen den Gottgeweihten die Füße, predigten von den Dächern, oder gaben sich mit kindischem Spielwerk ab, um zu werden wie die Kinder. Aber je weiter die Lehre vordrang, desto mehr wichen die religiösen Tendenzen zurück, desto deutlicher kehrten sozialistische ihr Gesicht hervor. Ein solcher Umschwung tritt jedesmal ein, wenn eine tief eingreifende Idee sich der Masse mitteilt. Die Idee wird nicht nur binnen Kurzem entmischt und verzerrt, sondern sie zieht bald auch andere Ideen an sich, zu deren Ausbildung der Zeitpunkt gar nicht günstig ist; so wirft der Sturm, welcher die reifen Früchte abschüttelt, auch unreife von den Ästen herunter. Der Bauernkrieg zeigte dies aufs Klarste, nicht minder klar

die Komödie der Wiedertäufer zu Münster, welche dessen fratzenhaftes Nachspiel war.

Dieses Nachspiel müssen wir näher betrachten. Der von den Streitigkeiten zwischen Katholiken und Lutheranern sattsam unterwühlte Boden in Münster gab für dasselbe die angemessene Bühne ab. Auch ist in Anschlag zu bringen, daß Westfalen schon durch seinen landschaftlichen Charakter und durch die somnambulen Erscheinungen, welche dieser Fleck Erde hervorruft, für das Gedeihen des psychologischen Fiebers der Wiedertäufer wie geschaffen war. Stammen doch auch aus Westfalen die naiven Berichte des Chrysostomus Dudulaeus über den seltsamen Juden, dem er begegnet sei, über den steinalten Greis, welcher das Leiden des Heilands gesehen habe und zum ewigen Wandern von ihm verurteilt worden sei. Und tauchten doch zwei Jahrhunderte nach den Wiedertäufern zwei Seher in Westfalen auf, der Bauer Jasper und der Spielmann Bernard Rambort, welche von einer großen Heerstraße durchs ganze Land prophezeiten, auf der die Wagen ohne Pferde laufen würden u. dgl. m. In den Tagen des Münster'schen Aufruhrs wimmelte es in der Stadt von Propheten, „großen und kleinen“, welche meistens hinter dem Schurzfell und in der Kutte aufgewachsen waren. Ein fortgejagter Hausgeistlicher eines Edelmanns und späterer Winkelprediger, Bernard Krechtinck, prophezeite in Münster, ein hoffärtiger, händelsüchtiger

Gildebruder, Bernard Knipperdollinck, prophezeite ebenfalls; der Prädikant Rothmann prophezeite, ein Mann, welcher so ziemlich alle Phasen der Reformation durchlaufen hatte, aus einem Lutheraner ein Anhänger Zwinglis, aus einem Zwinglianer ein Wiedertäufer geworden war; es prophezeiten Jan von Leyden und Gert tom Kloster, welche wieder der Prophet Jan Matthyssen, ein Bäcker aus Harlem, als Apostel nach Münster geschickt hatte; bald prophezeite auch Jan Matthyssen in Münster und schließlich Johann Dusentschur, ein Goldarbeiter aus Warendorf. Kein Rülze, urteilte Luther über die Verirrungen der Sektierer, ist jetzt so grob, wenn ihm etwas träumt oder dunket, so muß der heilig Geist ihm eingegeben haben und muß ein Prophet sein.

Das Himmelreich auf Erden! lautete in Münster die Losung, und die sich nach und nach entfesselnden niedrigen Leidenschaften taten unzweideutig dar, wie sich das Volk die Verbesserung des Menschengeschlechts vorstellte. Obenan stand die Theorie der Gütergemeinschaft, welche übrigens längst vor den Wiedertäufern, im Pantheismus der Begharden und Beguinen, zuerst in Ober-Italien sich geregt hatte. Der Gütergemeinschaft folgten die geschlechtlichen Greuel. Wahnwitz und Unzucht hielten einander die Wage, und was wohl zu beachten ist, die religiöse Verzückung und Phantastik roch bereits nach dem Rationalismus, wenn sich derselbe auch hinter dem Flitter und dem Schaugepränge der

„Erweckung" verbarg. Schellenbehangene Weiber schrieen den Anbruch des jüngsten Tages aus, ein Schneider Jodokus Kolenburg ritt durch die Stadt und verkündete, daß soeben Myriaden von Engeln im Begriffe seien, vom Himmel niederzusteigen. Jan von Leyden lief am hellen Tage halbnackt die Straßen auf und ab, und predigte Einkehr und Buße. Und diese Ermahnungen wurden auch wirklich befolgt, aber auf dem Umwege brutalster Schlemmerei. Weil das Evangelium von den Hohen spricht, welche erniedrigt werden sollen, so trug der Pöbel die Spitzen der Kirchtürme ab und pflanzte Kanonen auf die Rümpfe. Nach langen Jahren erzählte man sich noch in Münster, wie Knipperdollinck des Morgens, wenn die Herren von der Wage zu Gerichte saßen, aus Steveningsstiege hergeritten kam, in krausem Rock, mit grauen Lappen behangen, sein schwarzes Pferd mit weißem Zeug ausstaffiert, oder daß er Leute in Mönchs- und Nonnenkleidern vor den Pflug gespannt, von einem Fuhrmann in der Kutte habe antreiben und den Markt beackern lassen. Entspricht eine solche Szene nicht trefflich dem Vorgange im „Gargantua", wo der Mönch Jan Oncapaunt ein Kloster nach den neuen Grundsätzen einrichten will, ohne Mauern und ohne Uhr, damit nicht die Glocke, sondern die Vernunft alles regle!

Aus dem verworrenen Knäuel, den dieses Schauspiel darstellt, heben sich die Leiter der Bewegung mit

nur unmerklichen individuellen Zügen hervor. Wenn man nicht genau hinsieht, so sind Troß und Helden nicht zu unterscheiden. Den Agitator in Münster veranschaulicht Knipperdollinck, den Dogmatiker unter den Propheten Jan Matthyssen, den bestechenden Schwärmer, der durch die Färbung des Jugendlichen und durch einen lyrischen, wenn auch oberflächlichen Schwung über alle die weissagenden Kürschner, Schneider und Goldarbeiter hinausragt: Jan von Leyden.

Der Sohn des Schultheißen zu Soevenhagen, Bockel, und einer nachmals freigekauften Leibeigenen Alit aus dem Münsterlande, bei Verwandten in Leyden erzogen, war Jan ein Schneider geworden, hatte auf sein Gewerk vier Jahre in England, dann in Flandern gelebt, hatte sich in Leyden mit der Witwe eines Schiffers verheiratet, war in Kaufmannsdiensten in Lissabon und Lübeck gewesen und hielt endlich in der Vorstadt von Leyden eine Schenke. In der damaligen Blüte des Meistergesanges hat er Reime gedichtet, eine Gesangsschule gegründet, Schauspiele verfertigt und in ihnen manche stattliche Rolle gespielt. Durch seine schlanke, kräftige Gestalt, durch die männliche Anmut seiner Züge und durch seine muntern Einfälle war er Frauen besonders angenehm. Sein Hang zur Schwärmerei war frühzeitig durch die Heiligen Bücher, sowie durch die Schriften Thomas Münzers genährt worden. Er hatte sich schon im Sommer 1533 einmal in Münster um-

getan, um „die tapferen Prediger zu hören“, und wurde im Herbste des genannten Jahres von Matthyssen, der ihn getauft hatte, als Apostel nach Münster gesendet. Er stand damals im fünfundzwanzigsten Jahre. Anfangs war er vorzugsweise im Delirium der Prophezeihung tätig. Doch als die Saat der Völkerbeglückung in den Halm trat, da bildeten sich die Akzente eines Don Juan und eines Domitian in seiner Natur wirkungsvoll aus. Der Verzückung machten Geilheit und Grausamkeit Platz. Er brach den ihm unbequem gewordenen Einfluß Knipperdollincks, indem er den Tribun zum Henker degradierte, er heiratete die Witwe seines Lehrers Matthyssen, welcher bei einem tollkühnen Ausfall geblieben war, die jugendliche Divara, eine schöne Brauerstochter aus Harlem, nahm aber bald noch sechzehn andere Frauen. Zum König von Sion ausgerufen, hielt er sich eine stolze Leibwache, schritt mit goldenen Sporen und in purpurnen Kleidern einher und entsendete siebenundzwanzig Apostel nach allen Weltgegenden. Er schien sich in dem üppigen Leben, welches schon an die Verwesung streifte, wohl zu fühlen. Zur Geschichte seiner Grausamkeit nur einen Zug: Als einmal ein Weib seines Umganges überdrüssig geworden, schleppte er sie eigenhändig auf den Markt, schlug ihr persönlich das Haupt herunter und stieß dann den Leichnam mit dem Fuße von sich. Das Schauspieler-Königreich, in welchem Jan von

Leyden einen unzuverlässigen Propheten und einen mittelmäßigen Kriegsfürsten vorgestellt hatte, wurde, nachdem es der hartnäckigen und lange dauernden Belagerung des Bischofs Franz v. Waldeck widerstanden hatte, durch Aushungerung endlich überwältigt. Die gelehrten Autoren der Zeit dachten beim Anblicke der ausgedörrten, verlechzenden Gestalten, welche auf den Wällen und an den Häusern hinschlichen und sanken, an Numantia und Sagunt. Die Rädelsführer, Jan von Leyden an der Spitze, endeten auf dem Rade unter fürchterlichen Martern.

Vergleichen wir jetzt die geschilderte Erscheinung mit den ihr verwandten, so werden wir uns sagen, daß dieselbe sich zwar verständlicher auseinanderlegt als etwan die der zuckenden Tänzer oder der predigenden Kinder, daß sie aber auch abstoßender wirkt, als diese Bilder eines visionären Zustandes. Denn die edleren Triebfedern, welche in den Aufruhr der Wiedertäufer hineinspielen, sind von den tierischen zurückgedrängt worden; die Gemeinheit der menschlichen Natur hat die Oberhand behauptet. Was diese Erscheinung für den ästhetischen Betrachter an Sinnlichkeit voraus hat, das büßt sie an idealem Gehalt ein. Leopold Ranke meinte, daß von allen Phänomenen einer so ungeheuern Verirrung diese Vermischung von Frömmigkeit, Genußsucht und Blutdurst die widerwärtigste sei. Und vollends Jan von Leyden. Er ist einer von den Halben,

den Unfertigen und Unbestimmten, denen wir auf dem Welttheater so gut begegnen, wie auf den Hofbühnen und in der Literatur. Wir können bei ihm nicht an die großen Kirchenneuerer denken, nicht an Arnold von Brescia, Dulcin, Giacopone da Todi, nicht an Savonarola. Der heilige Drang, der in diesen Männern den Stoß eines mächtigen Willens führt und die Überzeugung der Seele gleichsam in den tätigen Arm hinüberleitet, wird im „König von Sion" nicht einmal flüchtig fühlbar und sichtbar. Das begeisterte Wort Savonarolas, das in Florenz eine christliche Republik erstehen läßt, das die Schänken leert und die Buhldirnen aus der Stadt weist, wird auf den Lippen Jans von Leyden zum Herold der Wollust erniedrigt. Die Tapferkeit, welche in Dulcin von Waffen starrende Berge stürmt, ist in Jan von Leyden zur Verwegenheit eines Gauklers verkommen. In ihm bleibt alles dunkle Vorstellung, zitternde Sehnsucht, schwächlicher Ansatz. Ebensowenig können wir bei Jan von Leyden an die weltscheuen, wunschlosen Gestalten eines Franz von Assisi, eines Bonaventura denken, und fremd ist er auch den Stimmungen und dem Ideenkreise der tiefsinnigen Träumer, welche in Meister Eckhart, in Angelus Silesius und Jacob Böhme den Grundsätzen der wahren Philosophie dichterisch verhüllte Sprache geliehen haben. Jan von Leyden ist kein Heiliger und kein Held, kein Volksaufwiegler im großen Stil und

keine beschauliche Natur; er ist von jedem etwas und mit Entschiedenheit nichts. Sogar seine Wollust und seine Grausamkeit entbehren des Gepräges einer schauerlichen Vollendung. Jan von Leyden ist so recht das Widerspiel der Jungfrau von Orleans. Veranschaulicht dieses göttliche Mädchen den Einklang geheimnisvoller Impulse und schlagfertigen Handelns, so charakterisiert Jan von Leyden das Chaos von Überschwänglichkeit und Roheit, von Begehrlichkeit und seichter Spekulation.

Und doch, so höre ich sprechen, ist der Aufruhr zu Münster ein Stoff, welcher den Dichter reizen kann. Gewiß ist er dies. Er bietet ihm ja eine ganze Farbenskala abenteuerlicher, phantastischer, melancholischer und grauenhafter Szenen, welche die Virtuosität der Schilderung beinahe herausfordern. Die Virtuosität der Schilderung! das eben ist's. Die großen Umrisse der Handlung sind nicht da, nicht die starken einfarbigen Charaktere, wohl aber die bunten Vorgänge, die grotesken Originale und Gruppen. Zu einer Novelle reicht der Stoff aus, zu einer Novelle in der Art Achims v. Arnim, zu einem Drama höchstens in der Manier Zacharias Werners. Aber völlig unbrauchbar ist der Stoff für das Epos. Robert Hamerling hat ihn zu einem Epos verwendet. Em. K.

II. Das Gedicht.

„Mit Flittern behängt, war es dennoch armselig; von tausend wohlriechenden Düften durchzogen, war dennoch die Luft darinnen widerlich. Abenteuerlicher Prunk überall neben unaufgeräumtem Schutt."

Spindler: „König von Zion".

Robert Hamerling hat die geistige Epidemie zu Münster gut, stellenweise sehr lebhaft geschildert. Leider aber birst dieses wunderliche „Epos" eben nur in Schilderungen auseinander, wie dies nach der Wahl des Stoffes füglich nicht anders sein konnte. Auch im „Ahasver in Rom" waren die Beschreibungen, namentlich jene der verzerrten Wollust des neronischen Roms das Beste. Doch hatte dieser „Ahasver" nicht die Prätension, als hohes Epos gelten zu wollen, während der „König von Sion" den Zuschnitt und die Geberden des großen Epos sich angemaßt hat. Der „König von Sion" will scheinen, was er nicht ist; und ein Epos ist er nicht. Das Gedicht löst sich in lauter Szenen und Tableaux auf und umsonst suchen wir die sammelnde Kraft, welche es wenigstens zum Ansatze einer gegliederten Handlung gebracht hätte.

Was verlangen wir vom Epos? Sinnliche Fülle, gedrungene Leiber, den Umriß einer einfachen Handlung und eine gesättigte Anschauung der Welt. Was gibt uns der „König von Sion?" Einen dekorativen Hintergrund, phantastische Figuren, verworrene Seelen-

zustände, ein Gewühl von Beschreibungen und statt einer menschlich einfachen Fabel eine romantische Klostergeschichte, wie sie auch einem Van der Velde, einem Tromlitz, einem Mützelburg zur Verfügung steht. Und diese Beschreibungen trägt der Dichter weitschweifig vor, diese verworrenen Seelenzustände schildert er in „Gesängen", diese romantische Klostergeschichte kleidet er in Hexameter. Aber dies Alles macht den „König von Sion" noch immer nicht zu einem Epos.

Um das Epos ist es ein eigenes Ding. Die Freiheit der Entfaltung, welche es den Schilderungen einräumt, die abschweifenden Nebenhandlungen, welche es nicht sowohl gestattet als begehrt, läßt es sich teuer bezahlen; bezahlen mit einer schlichten und fruchtbaren Fabel, in sich geschlossenen Charakteren und unendlichen Spiegelungen. Alles im Epos muß Gegenstand für die Sinne sein und gleichwohl den Reiz, der am Stoffe hängt, gegen den Zauber der Form vertauscht haben. Diese Vertauschung wird durch die hohe Anteillosigkeit herbeigeführt, welche den epischen Dichter auszeichnet. Die zeitliche Ferne, in die das Epos für ihn und uns gerückt ist, entschuldigt sozusagen die umständliche Ausbreitung des Wichtigen, wie des Kleinen und Kleinsten, das Vervielfältigen und sich Verselbständigen der Motive, welche den stolzen und behaglichen Gang der Haupthandlung kräftigen, indem sie ihn aufhalten. Niemand hat das dem Epos Wesentliche und Eigentümliche, wie

es sich als äußerer Eindruck offenbart, deutlicher angegeben, als Schiller in den nachstehenden Worten: Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehen. Daher die Wiederkehr typischer Zeichen und Wendungen, welche die Gelassenheit und Einfalt des Epos stetig vor Aug' und Seele bringen: „Als die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg“ oder „gingen sie aus, zu ruhen, zu eigener Wohnung ein Jeder“, heißt es wiederkehrend in der Odyssee. „Wäinämoinen alt und wahrhaft dachte nach und überlegte“, heißt es beständig in der Kalewalar, dem Epos der Finnen. „Aber du geh nach dem weißen Hause“, „und sie ging nach ihrem weißen Hause“, heißt es verschiedenartig variiert in den epischen Liedern der Serben. Diese Zeichen und Wendungen veranschaulichen uns das jeweilige schöne Zurücksinken der arbeitenden und aufgestörten Dichtung in den tiefen Frieden der epischen Form. Gewiß wird kein Einsichtiger Robert Hamerling vorwerfen, daß er dieselben nicht gebraucht habe; aber ebenso gewiß wird der empfindende Leser zugestehen, daß man nach der ganzen Führung eines epischen Vortrages fühlen müßte, Ähnliches hätte gesagt werden können. Freilich, wie war die Schilderung eines Deliriums, die Behandlung eines unabläſſig zitternden und zuckenden Stoffes mit der ruhig und behaglich strömenden Darstellung des Epos vereinbar! Wie konnte

die Sorge um einen Fieberkranken zur Siesta der Erzählung auffordern!? Stand aber die Sache einmal so, hatte der Dichter in der Wahl des Stoffes das Gebiet des Unbestimmten betreten, dann war nur, wenn der Aufruhr zu Münster durchaus ein Gedicht und kein Roman werden sollte, eine Zwitterform der Kunst geeignet, Rat zu schaffen: die sogenannte lyrisch-epische Form, welche Nikolaus Lenau in seinen „Albigensern“, welche Karl Beck in seinem „Janko“ angewendet hat. Robert Hamerling jedoch verschmähte die Zwitterform, ohne etwas Anderes als die Entwertung der edlen Form damit erreicht zu haben. Er gab dadurch zu erkennen, daß er die Unterschiede und Forderungen der Kunstformen auf ästhetisches Übereinkommen zurückführt, statt auf organischen Trieb, und daß er die Rangvorteile der adeligen Kunst höher schätzt, als die innere Befriedigung des gewissenhaften Künstlers.

Skizzieren wir die Klostergeschichte, welche diesem „Epos“ zum Grunde liegt, und betrachten wir die Figuren, welche als die wichtigsten darin auftreten. Dabei wird der Leser die merkwürdige Erfahrung machen, daß Robert Hamerling nicht einmal aus dem ursprünglichen Boden des Münster'schen Aufruhrs seine Gestalten herausgearbeitet, sondern daß er höchst unglücklich idealisiert, verhimmelt und verteufelt hat, was ihm die Chronik reichte.

Robert Hamerling hat in den betreffenden Be-

richten von einer jungen Westfriesländerin, Hilla Feycken, gelesen, welche nach Münster gekommen war, um ihrer „Seelen Seeligkeit“ bei dem Worte Gottes zu suchen. Seit ihr einmal die Prediger erzählt haben, wie Judith durch die Ermordung des Holofernes Bethulia von der Belagerung befreite, ließ ihr der Gedanke keine Ruhe mehr, als eine zweite Judith die heilige Stadt durch den Tod des Bischofs zu retten. Sie eröffnete sich Jan von Leyden und Knipperdollinck, welche sie in ihrem Vorhaben bestärkten. Die Schatzkammer ward ihr aufgetan, sie schmückte sich und ging in das Lager des Bischofs in Telgte, um diesen mit einem vergifteten Hemde, das sie mitgenommen, ums Leben zu bringen. Aber der Anschlag der westfälischen Judith mißglückte, sie wurde ergriffen, gefoltert und dann enthauptet. Diesen Vorgang, zu dem auch die Geschichte Dithmarschens ein Seitenstück bietet, hat Robert Hamerling sentimental abenteuerlich zubereitet. Seine Hilla ist eine schöne Nonne, welche einst von jenem Bischofe, mit Uhland zu sprechen, um „ihr Schlößlein“ betrogen worden war, und welche in einem Kloster der Buße und Kasteiung lebt. Jan von Leyden findet an einem der Münster'schen Sturmtage, auf einsamer Streifung die bleiche Nonne in dem verlassenen Kloster, entbrennt in Liebe zu ihr, entlockt ihren aufgescheuchten Sinnen ein flüchtiges Entgegenkommen, empfängt ein Röschen zur Erinnerung an die Schäferstunde, scheidet auf ihr

Bitten von der Angebeteten und harrt schmachtend des zugesagten Wiedersehens. Aber das erwartete Glück stellt sich nicht ein. Hilla macht sich eines Tages in das Lager des Bischofs auf, Willens, ihn zu ermorden. Nun spielt sich eine Holofernes-Szene ekelhafter Lüsternheit ab. Der von Wein trunkene Bischof sinkt in seinem Zelte aufs Ruhebett hin. Doch Hilla entwickelt vor dem schlafenden Wüstling die raffiniertesten Empfindungen, wie sie Wally der Zweiflerin anstünden, Empfindungen, welche zuletzt nur aus ihrer Neigung zum Bischof die eigentliche Nahrung ziehen.

„. . . Was büß' ich sie nicht, die Schuld, daß ein Weib ich
War, wie die anderen Weiber, die unter dem ewigen Fluche
Ihres Geschlechtes vergehen: dem Fluch, zu frühe zu lieben
Oder zu spät . . ."

Und die spitzfindige Betrachtung endet damit, daß Hilla sich selbst den Dolch in die Brust stößt.

Diese Klostergeschichte, lang ausgesponnen, nimmt die Mitte des „Epos" ein. Die Liebe zu Hilla beherrscht Jan von Leyden wie einen Minnesänger; das Röschen trägt er stets am Busen, die Wichtigkeit, welche das Röschen für ihn hat, ist sogar seiner nächsten Umgebung bekannt, mit dem Röschen geht er auch aus der Welt.

Den Gegensatz zu Hilla bildet Divara, das Weib Matthyssens. Divara hat noch weniger mit der Überlieferung gemein als Hilla. Nach der Chronik war

sie eine etwas feiste, blonde Frau, mit leuchtenden Augen, milchblütigen Wangen, eine holländische Schönheit, wie sie Rubens zu malen liebte. Robert Hamerling hat die muntere Brauerstochter aus Harlem in eine dunkle Ägyptierin verwandelt, in ein zauberkundiges, mit vampyrartiger Gier auf Sinnenbeute lauerndes Geschöpf. Wer Achim v. Arnims „Isabella von Ägypten“ kennt, dem wird Hamerlings Divara als ein sehr mattes Nachbild vorkommen. Und wer in den Münster'schen Aufruhr hineinsieht, der wird nicht begreifen, wie ein Dichter es nötig finden kann, die dort wuchernde Phantastik noch zu überbieten, die Sumpfpflanzen, welche die rote Erde getrieben hat, noch durch exotische zu vermehren. Das Phantastische läuft immer Gefahr, abstrakt zu werden, da schon sein Ursprung auf Verstandeskombinationen beruht. In Divara wird auch wirklich das trockene Prinzip des Sinnlichen und die grelle Absichtlichkeit des Zweckes der Gestalt aufs unangenehmste fühlbar. Divara umkreist den jugendlichen Schwärmer vom ersten Augenblicke ihres Begegnens an bis zum Momente seines Todes mit der Wut der Nymphomanie. Sie will ihn von der Höhe des Ideals herunterziehen, damit er dann in ihren Schoß falle. Sie ist die geschäftige Leiterin aller schnöden Umtriebe in Münster, der unterirdisch wühlende böse Geist, welcher die reinen Sinnbilder der Wiedertäufer zu zerstören trachtet. Wie sie dies mit ihrer Kohorte von „Söhnen

des wandernden Stammes“ anstellt, ist in ein Geheimnis gehüllt, ebenso wie die ganze Herkunft Divaras in jenes opernhafte Mysterium, welches in „Robert dem Teufel“ dem Mutterwitz des nachdenklichen Zuschauers eine so harte Nuß zu knacken gibt.

Noch mißlicher als um diese Reflexe aus der Laterna magica unseres „Epos“ steht es um den Titelhelden. Sind die westfälische Judith und die muntere Holländerin in süßlich romantische und phantastisch diabolische Wesen umgeschaffen, so ist Jan von Leyden unter den Händen des Dichters ein engbrüstiger Heiliger geworden. Schon in der Chronik nimmt er sich unsinnlich genug aus, aber wie dünn, schmächtig, ja durchsichtig nun erst im „König von Sion“. Der halbe Genußmensch ist ein ganzer Seraph geworden. Ihn erfüllt eine gegenstandslose ewige Sehnsucht, unaufhörlich spricht er vom „Großen“ und „Hohen“, nach Art gewisser Lyriker, welche vom „leuchtenden Gedanken“, von den „Weltgedanken“, vom „Gedanken“ schlechtweg zu fabeln pflegen. Dieser unzuverlässigste und konfuseste aller Schwärmer hat in dem Gedichte Robert Hamerlings alles Mark und Fleisch eingebüßt. Er wird durch das „Epos“ gleichsam getragen wie eine Krone in einer Sänfte und er bleibt auch unveränderlich wie der goldene Reif. Mit Komödianten will er Münster erreichen, mit Propheten zieht er in Münster ein. Mit dem Gefühl innerer Reinheit wandelt

er inmitten der Seher und Verzückten umher, mit der Überzeugung, daß das Gottesreich auf Erden angebrochen sei, beginnt er seine Prophezeihungen. Mit einer Heiligkeit, welche ihrer Sache gewiß ist, sieht er das Unheil in Münster sich entspinnen und mit unerschütterlicher Standhaftigkeit, die nur gegen mäßig begehrliches Blut zu kämpfen hat, wehrt er die Versuchungen Divaras von sich ab. Mit trauerndem Herzen sieht er das Gewürm in der Wiedertäufersonne sich auseinanderringeln und mit nur geringem Feldherrntalent ausgestattet, auch ohne administrative Kenntnisse, wie der Ironiker sagen würde, läßt er die meisten Angriffe der Belagerer von Anderen abschlagen, die unsinnigen Verordnungen über die zerfahrene Gesellschaft ergehen. Mit Kümmernis erfährt er, daß die Vielweiberei auf das Programm der Anabaptisten gesetzt worden ist, mit Widerstreben gehorcht er dem Volkswillen, auch wo dieser mit seinen Idealen nicht übereinstimmt. Wie er seine Liebesfesseln trägt, weiß der Leser bereits. Auf eine Nacht nur wird er der geschlechtlichen Gefräßigkeit Divaras untertan, aber er reinigt sich gleich darauf in einer Mondscheinszene mit gotisch kirchlicher Staffage. Er läßt es geschehen, daß Divara seine Königin wird, aber dem Weibe bleibt er ferne. Er schließt sich, dem allgemeinen Wunsche Israels folgend, äußerlich dem Grundsatze der Polygamie an, jedoch er nippt nicht einmal von dem schäumenden Ge=

nußkelch. Vollständig geistlich geworden, erinnert er nicht eben an eine epische Gestalt alter oder neuer Dichtung, wohl aber an Plotin, den Neuplatoniker, welcher sich so sehr schämte, einen Körper zu haben, daß er sich nicht malen lassen wollte, um nicht seine Schande zu verewigen. Resigniert geht dieser Jan von Leyden der Entscheidungsschlacht entgegen, unter dem Schutze der romantischen Vorsehung entrinnt er dem Verderben einer Pulverexplosion, findet sich in dem Walde, wo er vor seinem Eintritte in Münster geschärmt hat, an der Seite Divaras wieder, tötet die Verführerin und sodann sich selbst.

Und das sollte ein Epos sein! Wenn zum mindesten eine reiche innere Entwicklung des Helden da wäre, ein Seelenkampf, der gerade in diesem komplizierten Schwärmer dichterisch aufzublättern war. Aber nicht einmal ein Charakterbild ist auf dem Wege des Mißbrauchs der Form zustande gekommen. Dem schwächlichen unklaren Drange nach dem Ideal entspricht in diesem Lyriker eine armselige Resignation Nun ist aber das Anrecht, von gescheiterten Idealen sprechen zu dürfen, nicht so wohlfeil zu erringen, wie dieser Jan von Leyden wähnt. Dieses Anrecht kostet mehr: es kostet vor allem den vollen, den ungeschmälerten Einsatz einer tiefen und großen Natur. Was in diesem Schwärmer unterlegen ist, das ist die Unfähigkeit allein.

An den geschilderten Figuren ist das ohnehin karge plastische Vermögen Robert Hamerlings so ziemlich erschöpft. Alle übrigen gehen oder huschen in den Gewändern der Chronik physiognomielos an uns vorüber, mit den gemeinsamen Merkmalen des Visionären oder des Wüsten und Wahnwitzigen. Dabei erscheinen die meisten der Figuren plötzlich, überraschend, unvorbereitet; keine wirft ihren Schatten voraus. Es ist aber die Königssitte der vornehmen Kunstform, niemand unangemeldet eintreten zu lassen.

Die Hast und Eile des Gedichts, in Verbindung mit den fieberhaften Vorgängen erzeugen im Leser Unruhe und Bangigkeit, welche um so peinlicher empfunden werden, als die technische Vortragsweise zugleich mit Behaglichkeit und Ausführlichkeit schön tut. Nicht selten flimmert und flirrt es Einem vor den Augen, als ob man knapp über Lampenlicht hinwegsähe. Nirgends ein Ruhepunkt, auf den der betäubte Sinn sich stützen könnte, nirgends eine Gestalt, in welcher der gesunde Menschenverstand uns die Gewähr gebe, daß noch Erdenkinder vorhanden sind, deren Geist nicht in die Brüche gegangen ist. Dagegen ein Gewimmel von Beschreibungen, welche Zechgelage, Volksaufläufe zum Gegenstande haben, Bücherautodafés. Kampfvorbereitungen, Einzüge, Prozessionen und Orgien; eine vollständige Monotonie des Wirrwarrs. Und wo der Dichter recht episch sein will, da ist er gerade am

unglücklichsten. So schildert er mit einer Genauigkeit, die den geduldigsten Leser zur Verzweiflung bringen muß, eine Bücherverbrennung in unermüdlichen Hexametern. Wie sich die Deckel krümmen, wie die Eisenbeschläge zusammenschrumpfen, dies u. dgl. m. wird bis ins Einzelne ausgeführt. Während wir aber diese Beschreibung hören, tobt, lärmt, johlt es auf dem Markte, daß uns die Besinnung vergeht. Wenn Homer den Schild des Achill vor unseren Augen entstehen läßt, sitzt Thetis neben dem göttlichen Schmiede und die Waffen ruhen. An einem anderen Orte wieder schildert Robert Hamerling Knipperdollincks Wohnhaus, dessen Architektonik und Zubehör; er tut dies aber in dem Augenblicke, da wir, erregt von einer wilden Szene kommend, Jan in dieses Haus begleiten. Wenn Goethe uns den Hof und den Garten des Wirtes zum „goldenen Löwen" schildert, so tut er dies, während die Mutter Hermanns sinnend dahinschreitet, um den Sohn, welcher sich entfernt hat, zu suchen.

Dieses „Epos" ist ferner parteiisch in der Schilderung. Die Energie, der Mut, die Schlagfertigkeit sind bei den Wiedertäufern; die Ohnmacht, die Feigheit und Schläfrigkeit bei den Bischöflichen und bei den Reichstruppen. Ebenso ist Hamerling bemüht, bloß den entarteten, ausschweifenden, unwissenden Klerus zu zeigen, und die Majestät der alten, der einst allmächtigen Kirche zu verschleiern. Betrunkene Mönche, wol-

lüstige oder dämische Prälaten sind die einzigen Zeugen des bekämpften Katholizismus, da doch Hamerling ungesucht Gelegenheit hatte, in dem Gemälde der Bischöflichen, deren einige, nach den historischen Berichten, auf italienischen Universitäten gebildet worden sind, imponierende und glänzende Züge der römischen Hierarchie anzubringen. Wäre nicht das Bildchen der asketischen Nonne in die Szene zwischen Hilla und Jan von Leyden verwoben, so wäre nicht einmal das Quentchen eines Gegengewichts vorhanden. Im Widerspruche zu den Versen des Prologs, welche von dem zweischneidigen Schwerte der Muse sprechen, das diese zwischen die Kämpfenden ausstreckt, um beide zu verwunden und zu richten, guckt die Tendenz zu allen Ritzen und Luken der Dichtung herein, und zwar die vielgewandte Tendenz, welche vielfach umgeirrt und viele — Bücher und Zeitungen gelesen. Zuweilen gibt diese Tendenz auch Vorlesungen aus dem „kleinen Weber" zum Besten; so auf Seite 21, wo Matthyssen den Anbruch einer neuen Zeit an der Erfindung des Schießpulvers, der Buchdruckerkunst und der Entdeckung Amerikas wittert*). Immer auf den „Pulsschlag der Zeit" lauschen und bei der sublimen Romantik Anleihen machen, das er-

---

*) Im „Ahasver in Rom" lautet eine Stelle: „Zu Numas Zeit wär' ich vielleicht ein Numa worden, und zu Brutus Zeit ein Brutus. Zu meiner Zeit mußt' ich ein Nero werden."

innert an den Missionär auf einem englischen Schiff welches Götzenbilder nach China brachte.

Dem unepischen Geiste des „König von Sion", dem wir in der Betrachtung der Anlage, der Charakteristik und des Details gefolgt sind, macht der epische Vers dieser Dichtung schlimme Konkurrenz. Der Aufruhr zu Münster in Hexametern vorgetragen: das ist ein Mißgriff, der beinahe physisch wehe tut. Einem nicht epischen Vorwurfe und Behandlungstone den heroischen Vers der Griechen aufbürden, verrät kein poetisches Feingefühl, keinen künstlerischen Takt. — „Der Wein ist das Wasser, das die Fleischmühl gehn macht, der Sporn, der das Adamisch Rößlein laufen macht, der Wein zündt das Fleisch an, macht es wild und unruhig, da geht dann der Gaul, daß Gott erbarm, da hüt' sich alle Ehrbarkeit", lautet ein Spruch Sebastian Francks; und das war der Ton, welcher dem Stoffe des „König von Sion" geziemte; aber in Hexameter gebracht, mußte er einer Vermummung, einer Mystifikation gleichkommen. Durch den klassischen Fall der Daktylen hindurch vernimmt das geübte Ohr die wechselnden Rhythmen, in welchen unser Dichter denkt und empfindet, wie der Stilkundige auch das des Wohlklanges wegen in einem Satze verschwiegene Hilfszeitwort störend empfindet. Doch auch an sich betrachtet, sind Hamerlings Hexameter nichts weniger als dem deutschen Sprachgenius angemessen gebaut. Sie schleppen

oder bauschen sich in zerknitterten Falten auf. Wir sind einmal sogar auf die „nüchternen Menschen der Jetztzeit“ gestoßen. Dazu das wahrhaft fürchterliche Präsens, in dem sich gut zwei Dritteile der Erzählung bewegen. Alles geschieht heute, in dieser Stunde, in diesem Augenblick. An den fertig vorrätigen, aus buntem Papier geschnittenen Metaphern, die sofort aufgeklebt oder aufgenäht werden können, wie Carlyle launig sagt, leidet der „König von Sion“ ebenfalls keinen Mangel.

Sonach scheint mir der Beweis geliefert, daß der vorliegenden Dichtung eine irgendwie höhere Bedeutung nicht zugesprochen werden kann. Was an ihr wirksam ist, von dichterischen Akzenten durchwebt, das beläuft sich auf einzelne Beschreibungen der großen Volkskrankheit zu Münster und auf ein paar landschaftliche Schilderungen. Dahin gehören die grotesken Malereien des Wahnsinns und des Unfugs der Verzückten und der Prasser, die Hofhaltung des Königs von Sion, sowie die unheimliche Nachtszene in der Davert. Aber niemand begeht eine Ungerechtigkeit gegen Robert Hamerling, niemand, der das Verdienst solcher Beschreibungen nieder ansetzt. Der höchste Grad des Affekts, sagt Lessing, hat die allerentschiedensten Züge und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Am allerwenigsten jedoch können wir an einem Epos Vorzüge stark betonen, welche den Grundcharakter eines solchen ge-

radezu aufheben. Wie stimmungsvoll, ehrlich und prunklos nimmt sich gegen diese „epische Dichtung“ Spindlers Roman: „Der König von Zion“, aus, den der begabte Schriftsteller ein romantisches Gemälde aus dem sechzehnten Jahrhundert nennt. Wie versteht es Spindler in dieser tüchtigen, wenn auch nicht sonderlich hervorragenden Arbeit, den Leser fürs Erste zutraulich zu machen, bevor er ihn auf die Walpurgisnacht der Wiedertäufer geleitet. Wie hübsch und farbig schildert er das holländische Leben im Vaterhause Jans von Leyden, dessen Jugendzeit unter Schiffern und Gauklern; wie anschaulich die Bräuche und Sitten in Westfalen, die damaligen Studenten, Geistlichen und Handwerker, wie diskret und eben deshalb eindringlich, nicht ermüdend, die seltsamen Ereignisse, die grauenhaften Possen zu Münster. Wir befinden uns hier doch immer noch unter Menschen, nicht ausschließlich unter Wahnsinnigen. Und Spindler erzählt, erzählt in schlichter Prosa, häufig den volkstümlichen Ton anschlagend und festhaltend.

Rund heraus gesagt: Die Einteilung in Gesänge, die Anwendung antiken Metrums, hochfliegende Rhetorik und brillante Schilderungen machen noch immer kein Epos. Manzoni und Walter Scott stehen dem alten Epos näher als die künstlich getriebenen „epischen Dichtungen“ unserer Tage, und in der unscheinbaren Erzählung Grillparzers, „Der arme Spielmann“, atmet

auf einem einzigen Blatte mehr epischer Geist als in sämtlichen zehn Gesängen des „Königs von Sion“.

Wollte man die Summe der Eindrücke dieses Gedichts in eine Formel fassen, so könnte dieselbe lauten: Krampf nicht Leidenschaft, Tumult nicht Bewegung, Breite nicht Behaglichkeit, Schilderung nicht Darstellung.

Em. K.

II. [14.]

„Aspasia“. (Ein Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas von Robert Hamerling. 3 Bde. 1876.) [Besprechung.]

Artikel I—II.

(Beilage zur „Wiener Abendpost“. Jg. 1876. Nr. 2 u. 3 vom 4. u. 5. Januar. S. 5 u. S. 9.)

I.

In die stattliche Reihe der Schriftsteller und Poeten der Gegenwart, welche durch die rauschenden Erfolge ihrer Arbeiten die hin und wieder auftauchende Behauptung Lügen strafen: daß das deutsche Publikum die zeitgenössische Produktion nicht nach Gebühr beachte, gehört auch Robert Hamerling, der Verfasser der vielgelesenen und vielgerühmten epischen Gedichte: „Ahasver“ und „Der König von Sion“. Die unseren Tagen eigentümliche Freigebigkeit im Erteilen stolzer Prädikate ist gerade ihm besonders zugute gekommen. Er mochte ohne weiteres wählen unter den Kränzen, die ihm Verehrung und Bewunderung dargereicht haben,

welchen er wohl als den ihm geziemenden sich aufs Haupt drücken dürfe, von dem Geflecht aus der uralt heiligen Mistel angefangen, bis zu dem weihevollen Zweig des Lorbeers. Verwundern konnte sich über diese siegreiche Wirkung nicht, wem der enge Zusammenhang zwischen der Art seiner Begabung und der herrschenden Geschmacksrichtung aufgegangen war. Das gereizte, von Begierden durchfurchte Talent Hamerlings entspricht eben dem ziemlich allgemein verbreiteten Verlangen nach künstlerisch-naturalistischer Aufregung; das Bestreben desselben, sozusagen an den Enden der Sinne zu zerren, der rings umher waltenden Lust an heftiger Stachelung. Man liebt heute die höchsten Versprechungen sensueller Befriedigung mehr als die reine, mit der Beschwichtigung abschließende Erfüllung selbst und wo jemals die Kunst in Vorbereitungen und Anstalten schwelgt, ja diese Vorbereitungen und Anstalten zum Zwecke erhebt und bis an das Ziel hinausgerückt festhält, da wird sie jetzt allzeit ihres Triumphes gewiß sein. Es ist hier kaum nötig, an Richard Wagner zu erinnern. Solche Neigungen und Zustände aber sind nicht, wie Mancher vielleicht glauben mag, Beweise für die gesteigerte Phantasie des Zeitalters: sie bezeugen im Gegenteil die Abnahme, die Ermattung derselben. Die Häufung der Superlative der Empfindung und das lebhafte Gefallen an ihnen, der Antrieb zur Schilderung der stärksten Exzesse der

menschlichen Natur und der sie ermunternde Beifall sind untrügliche Merkmale einer schwächer gewordenen Einbildungskraft. Der Schrei des Wahnsinns ist leichter wiederzugeben als die Stimme der erschütterten Besonnenheit, und eine einzige Oranienszene erfordert mehr schöpferisches Vermögen als ein ganzes Messalina-Trauerspiel. Denn tiefer als anderswo verbirgt sich in der anscheinenden Regellosigkeit das Gesetz, weshalb die unvollständige oder noch unreife Begabung so gerne Themen ergreift, welche der poetischen Willkür den breitesten Spielraum gestatten. Dem rasenden Nero, wenn er vor uns tragiert, können wir nicht mit Bestimmtheit absehen, wo sein Wahnwitz die Grenzen der Natur überschreitet, der Unzucht der Wiedertäufer, wenn sie an uns vorübertaumeln, nicht mit Sicherheit zurufen: Bis hierher geht das Fieber und nicht weiter! Der Dichter arbeitet also auf diesem Gebiete ohne unsere Kontrolle, und weiß er alsdann Geschicklichkeit oder gar Virtuosität zu entwickeln, so wird er unter Umständen den Preis davontragen, welcher der Kunst der Gestaltung allein gebührt. Daß dies bisher Hamerlings Fall gewesen, ist schwerlich zu bestreiten.

Anders steht es um sein neuestes Werk. Hier hat er sich von vorn herein einer sehr genauen Kontrolle unterworfen, indem er anstatt mit unbekannten Größen, will sagen mit Erscheinungen, welche unberechenbar sind, mit lauter bekannten Größen operierte, nämlich mit

Erscheinungen, welche wir als Kinder einer überfeinerten Bildung uns nur zu vergegenwärtigen brauchen, um sofort einen Phantasierausch in uns zu erzeugen. Der Parthenon, Phidias, Sophokles: bei diesen Namen treten augenblicklich deutlich umschriebene Vorstellungen, Gedanken und Bilder hervor, deren Bestimmtheit und Klarheit kein nachzeichnender Dichter auch nur annähernd zu erreichen vermag, weshalb sich denn das vollbürtige Talent hüten wird, vollendete Künstler und Kunstgebilde neuerdings in Kunststoff zu verwandeln. Doch dies ist ein Kapitel für sich, worauf ich jetzt nicht eingehen kann. Man darf mit gutem Fug bezweifeln, daß dem Verfasser der „Aspasia“ jener Phantasierausch den Vorteil der Bundesgenossenschaft bringen werde. Denn wie mit Vorbedacht ist alles Lebendige in diesem Roman vermieden, die Sinnlichkeit blutlos, das Geistige ohne Charakter, Entwurf wie Ausführung undichterisch ganz und gar. Die Altertumswissenschaft hat ihm die Steine und Bröckelchen zu einem Mosaikgemälde geliefert, welches allenfalls die archäologischen und antiquarischen Neigungen im Leser anspricht und um die Anerkennung des Fleißes und der Geschicklichkeit wirbt; der kulturgeschichtlichen Betrachtung aber hat er die notdürftig beseelenden Elemente entnommen. Handlung kennt dieser Roman nicht, weder im groben, noch im inneren Wortsinne. Der immergrüne Buschwald von Kolchis, den Fallmerayer mit der Kraft

eines Poeten geschildert hat, ist lange nicht so reich an Wucherpflanzen wie Hamerlings „Aspasia“ an den Schlinggewächsen der jeglichen Umriß überwachsenden Beschreibung. Das Deskriptive, die schöngeistige Plauderei über Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Frauenberuf walten dergestalt vor, daß man immer müder, immer schlaffer von Abschnitt zu Abschnitt kommt und daß man die mürrischen, harten, der Schönheit feindseligen Lakädemonier, welche Aspasia so sehr haßt, wegen ihrer Geringschätzung der veilchenbekränzten Athener beinahe zu rühmen anfängt.

In der Tat drängen einander die Beschreibungen der Sitten und Gebräuche, der Hafen- und Tempelbauten, der landschaftlichen Reize, der Marktzustände, der Thon- und Eßwaren, der Diskuswerfer im Gymnasion, der Choreuten, der öffentlichen Schauspiele und gottesdienstlichen Umzüge wie Zeremonien, der Trinkgelage, der Nacht- und Gartenfeste. In keinem Ausstattungsstücke geht es bunter her. Wir werden in die Bedeutung der Geldsorten, in den Geschäftsbetrieb der Wechsler eingeweiht, als ob wir Böckhs „Staatshaushalt der Athener“ aufgeschlagen hätten; ja als der angeblich begeisterte Sophokles, von der Schöpfung eines Chorgesanges noch warm, über seine „Antigone“ redet, da vergißt er nicht, ad usum Delphini anzumerken, daß „ein Sklave Tag für Tag mit dem schwarzbefeuchteten Schilfrohrkiel in Händen sitze, um

das Vollendete und Gefeilte von den Wachstäfelchen auf den Papyros zu übertragen". Offenbar hat Sophokles bei dieser Genauigkeit einer unerheblichen Mitteilung, welche nicht auf die ihm Zuhörenden berechnet sein kann, manches wißbegierige Fräulein vor Augen, welches heute nicht recht weiß, wie im alten Griechenland mechanisch geschrieben wurde.

Während aber Hamerling das dekorative und das sittengeschichtliche Material des antiken Hellas mit minutiöser Sorgfalt behandelt, versündigt er sich in der Auffassung des hellenischen Lebens und in der Charakteristik der einzelnen Gestalten, in denen es sich verkörpert hat, sowohl an der historischen Glaubwürdigkeit als auch an der Naturwahrheit. Wie auch könnte es anders sein! Um die Atmosphäre des perikleischen Zeitalters in ein Kunstwerk zu bannen, um die warmblütigen Athener der dreiundachtzigsten Olympiade in ihrem Denken und Empfinden, ihrer Lust und ihrem Leid darzustellen, genügt es nicht, die Erzählungen und Züge, welche Thukydides und Plutarch, Platon und Athenäus, Lukian und Menander uns an die Hand geben, zu ordnen und zu verwerten, Scholien und Monographien redlich zu nutzen und über einen Pinsel zu verfügen, welcher das Brennende und Schillernde zu malen versteht. Zu jener Leistung bedarf es der verdichteten Anschauung, der bildenden Kraft. Diese allein wird einem Sänftenträger des

einstmaligen Athens den Lebenshauch einblasen, welchen Hamerlings Aspasia entbehrt, wogegen ohne diesen Lebenshauch das kulturgeschichtliche Wehrgehänge der denkwürdigsten Persönlichkeiten in der Poesie gegenstandslos wird. Mit den Kennzeichen des Lebens, geschweige den Spielmarken der Menschendarstellung langt eben der Poet nicht aus, so wenig, als mit Versicherungen Waren bezahlt, mit Beteuerungen Schulden ausgeglichen werden. Der Bildhauer Alkamenes sagt einmal in diesem Roman zu seinem Werkgenossen Nachstehendes: „Dein Gott, Lykios, ist zu wenig erkennbar aus den Falten seines Gewandes! Gehörst auch du zu den Bildnern, deren Herakles nur an der Keule kenntlich ist? Auch deine Quellnymphe, Krinagoras, scheint sich auf das Kennzeichen ihrer Urne verlassen zu wollen, statt in den weichen, gleichsam flüssigen, hingegossenen Gliedern das Innerste ihres Wesens erscheinen zu lassen.“ Das ist ein Wort, das auf den Urheber des Romans selbst zurückprallt. Hinter seinem Perikles würde niemand den hochgemuten Olympier mit seiner edlen Stärke wittern, wenn Hamerling nicht seinen Namen nennte, und von seinem Sophokles würden wir eher ein Racine'sches Trauerspiel erwarten als den Ödip auf Kolonos, wenn wir nicht erführen, daß wir auf seinem Landgute am Kephissosufer verweilen, und wenn er nicht von seiner Antigone spräche.

Diese Urteile klingen so herb, daß ich ein wenig beim Detail der Charakterzeichnung Hamerlings mich aufhalten muß. Sophokles wird uns als der ewig Heitere, Zufriedene, jeder Einwendung Zugängliche geschildert, dem obendrein die Attribute des Lebemanns nicht fehlen. In einer Rosenlaube dichtet er, vor sich auf den Knieen Wachstäfelchen, „auf deren Fläche er zuweilen einige Verse mit einem spitzen Griffel einritzte, mehrmals mit des Griffels stumpfem Ende das Wachs wieder glättend und das Geschriebene austilgend, wenn die erste Eingebung der Muse ihn nicht völlig befriedigte". So mag immerhin Hamerling dichten, Sophokles aber hat sicherlich im „heiligen Wahnsinn", von dem bekanntlich die Griechen reden, Alles eher getan als kritzeln und das Gekritzelte wieder auslöschen. Ein Dichter, im Moment der innigsten Sammlung — schreiben! ein hellenischer Dichter, dessen Verse gesungen, von Musik begleitet wurden. Goethe rezitierte ganze Stücke der in Prosa gedichteten „Wahlverwandtschaften" stundenlang im Wagen, als er eines Tages von Weimar nach Jena fuhr, woraus wir erkennen, daß er seinen Roman zuerst hingesprochen und dann erst diktiert hat. Ja, ein Poet unserer Zeit, einer ebenso unkünstlerischen als schreibseligen Zeit, meinte einmal, als ein Literatus seine Art zu produzieren bewitzelte:

Aber wo hörtest du denn, daß Mauern und Wände den Dichtern
Je als Musen gedient oder der Druckergesell?
Niemals saßen sie noch gebückt vor hungrigen Bogen,
Aufgekrempelt den Arm, wie es dem Weber gebührt!
Nein, sie lauschten den Wellen, sie horchten dem Brausen des Windes,
Und ein Lilienblatt reichte als Täfelchen aus.

Gleichwohl läßt Hamerling seinen schreibenden Sophokles fragen: „Ist Poesie Arbeit?“ und darauf die Antwort geben: „Ich wußte das nicht. Wenn die heiße Stirn den Dichter macht, so ist wohl die Poesie ein klingendes Ausatmen all’ des schönen Lichtes und all’ des göttlichen Feuers, das man so mit seinen sterblichen Sinnen aus dem himmlischen Äther in sich trinkt.“ Welch süßliche Phrasen! Der wirkliche, der leibhaftige Sophokles, den wir, trotz der kärglichen Lebensnachrichten über ihn, besser kennen als alle Feldherren, die Thukydides und Plutarch beschrieben haben, der wirkliche Sophokles hätte gewiß nicht die Arbeit als das mit der Poesie Unvereinbare bezeichnet; denn von ihm rührt das eherne Wort her: „Die Götter haben vor das Schöne den Schweiß gesetzt.“ Emil Kuh.

II.

Noch schlimmer ergeht es Hamerling bei der Charakterisierung des Perikles und der Aspasia. Nie und nimmer hat der geschichtliche Perikles Wochen, Monate,

Jahre hindurch sich zum Galan seiner Geliebten hergegeben, wie er es in diesem Romane tut. Und nie haben Phidias und Alkamenes, Sophokles und Euripides sich solcher Weise Ausstellungen, Warnungen, Ermahnungen, die ihre Ausübung und Auffassung der Kunst betrafen, gefallen lassen und zunutze gemacht, wie es in diesem Romane gezeigt wird, wo die dozierende Anmaßlichkeit der Aspasia geradezu Saturnalien feiert.

Sieht die Milesierin eine Statue modellieren, einen Fries entwerfen, so hat sie rasch das Besserwissen in Bereitschaft und Perikles freut sich solcher großmütigen Spenden der überlegenen Hetäre; tut sich irgendwo ein Geheimnis der Poesie auf oder wird eine schwer wiegende Frage über das Wesen der Dinge aufgeworfen, so drückt Aspasia unversehens ihre fünf Finger hinein und Perikles ist beseligt ob des Vollbesitzes so großer Weisheit. Man darf sich füglich darüber verwundern, daß die jonische Buhlerin bei ihrer Sehergabe, welche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunstentwicklung gleichmäßig durchdringt und umspannt, nicht ausdrücklich vom perikleischen Zeitalter spricht und von den Marmorschätzen Lord Elgins im britischen Museum keine Kunde hat. Hin und wieder bedünkt es den boshaften Leser, indem er die müssiggängerischen zwei Liebesleute bei jeglicher Schaustellung des griechischen Volksgeistes antrifft, als sähe er das typische Fürstenpaar des Balletts von Gruppe zu

Gruppe schreiten, oder von erhöhtem Sitze aus bald einem pomphaften Einzuge, bald einem Fechterspiele, bald einem Tanze nickenden Hauptes und mit billigenden Handbewegungen folgen. Aber auch der nicht boshafte Leser wird angesichts der choreographischen Anstrengungen Hamerlings an die Leistungen der großen Oper erinnert. Mit Blumenketten wird Perikles umwunden, wenn ihn Aspasia auf den Gipfel der Liebeswonne emporheben will, hochgeschürzte Bacchantinnen umgaukeln ihn dann, Amouretten tänzeln lächelnd um ihn her und alle möglichen wie unmöglichen Farbenreflexe des Taggestirns oder des Mondlichts, purpurner Zelte oder durchbrochener Rosenlauben werden zu einem Beleuchtungsapparate seiner erotischen Entzückungen vergeudet — der Entzückungen des edel männlichen Perikles! Und dergleichen unsinnliche, abgeschmackte, ernüchternde Kunststücke, womit sich schon ein Höfling in Klein-Trianon hätte blamieren müssen, werden uns als der dem Perikles willkommenste Phantasieschmaus aufgeredet! Man lese die Schilderungen in Band II von S. 65 bis 75, wenn man mich der Übertreibung zeihen will.

Nun gar die sogenannte Charakterzeichnung der Romanheldin selbst. Der Überlieferung zufolge war Aspasia schön und geistreich, übte sie einen bedeutsamen Einfluß auf Perikles aus, dem sie nachmals angetraut wurde, verkehrte sie mit Dichtern, Künstlern und Phi-

losophen und legte sie sogar eine Art weiblicher Pflanzschule an, um ihren freien Ansichten und ihren gesellschaftlichen Reformbestrebungen Ausbreitung und Dauer zu sichern. Sie war tatsächlich schon durch sehr viele Hände gegangen, bevor sie die Geliebte des Perikles wurde, und sie hat nach dem Tode desselben ihr Witwentum in die Arme des Ziegenhändlers Lysikles gerettet. Im vierten Bande der vermischten Schriften von Jakobs ist der „nötige Vorrat“ des Wissenswürdigen über Aspasia und das Hetärentum aufgespeichert. Hamerling, der doch sonst kein Kostverächter ist, wo es gilt, das Verfänglichste und Krudeste beim Namen zu nennen, hat Aspasia verschönert, indem er die Tochter der Freude zu einem Idealbilde umschuf, allerdings einem Idealbilde nach seinem Sinne. Jungfräulich, unberührt kommt sie aus Megara nach Athen, steht sie den Bildnern Modell, wahrscheinlich um der Forderung des noch nicht geborenen Platon zu entsprechen, wonach die Bürgerinnen seines Staates statt eines Gewandes in ihre Tugend gehüllt sein sollen. Dabei ist es aber ungemein verdächtig, daß diese keusch gebliebene Aspasia über die Art und Weise trefflich Bescheid weiß, wie die Frau dem Manne Wohlgefallen einflößen, wie sie ihn locken, reizen und diese Lockungen und Reize stets frisch und neu erhalten kann. Denn diese Wissenschaft bringt die Ionierin mit, hat sie nicht erst in Athen gelernt. „Nicht lange wird das Weib fesseln,“ meint sie

einmal, „wenn es bloß die Sinne besticht, nicht lange, wenn es bloß die Einbildungskraft bezaubert oder den Geist anspricht oder das Herz rührt — es muß das Alles in sich zu vereinigen wissen, es muß, um es mit einem Worte zu sagen, liebenswürdig sein! — Aber um den Sieg der Liebenswürdigkeit zu vollenden und fremde Leidenschaft desto sicherer zu erwecken, wird es die eigene sorgfältiger zu verbergen als zu verraten suchen. Ernüchternd wirkt des Weibes zuvorkommende Glut auf den Entflammten, anwidernd auf den Erkalteten. Sie beginnt damit, den Mann stolz zu machen, und endet damit, ihn zu langweilen. Des Mannes Langweile aber ist des Eheglücks, der Frauenherrschaft sicheres Grab. Kosen oder grollen, girren oder fluchen mag der Mann, gleichviel! nur gähnen, gähnen darf er nicht . . ." Die Standrede einer Maitresse, aber einer solchen, welche Langweile und Gähnen verursacht. Sich zu taxieren versteht diese Aspasia gleichfalls, und über ihre Gunstbezeugungen Rechenschaft abzulegen wie ein gewiegter Bankbeamter über seine täglichen „Eingänge" und „Ausgänge". So fragt sie einmal den Alkamenes: „Wem gab ich je ein Recht auf mich?" „Unter Anderen auch mir," erwiderte Alkamenes. „Dir?" sagte Aspasia, „ich gab dir, was du bedurftest, was dem Bildner nötig war. Nicht mehr, noch weniger." — Als sie bereits die Gemahlin des Perikles ist, da setzt sie dem Gatten auseinander,

daß es durchaus nichts Anstößiges habe, wenn sie dem Phidias zum Modell dienen würde, da doch der Gatte die Entblößung der Körperformen vor dem Arzte gestatte, und der Sophist Protagoras bestärkt sie in der Überzeugung von dem Gemeingute der Schönheit. Dieses ganze Gespräch erinnert aber dermaßen an Jules Janins „La Grisette", daß es vielleicht Hamerling selbst überraschen dürfte, die Übereinstimmung seiner alten Hellenen mit einem der flinksten Franzosen der Gegenwart zu gewahren: „Prostitution à part d'une belle personne qui peut sortir chaste et sainte après avoir obéi en aveugle aux caprices les plus bizarres! C'est que l'art est la grand excuse à toutes les actions au delà du vulgaire; c'est que l'art purifie tout, même cet abandon qu'une pauvre fille fait de son corps; c'est que l'art est aussi favorisé que l'opérateur à qui on livre son cadavre sans repentir et sans remords . . ." Die „pauvre fille", die Grisette Jenny, ist eine vornehme Dame geworden, dessen ungeachtet schreckt sie die kühnen Bitten der Künstler nicht zurück. „. . . Eh bien, ne craignez rien, approchez: la grande dame est toujours Jenny, Jenny la bouquetière, Jenny modèle. Si vous êtes un grand artiste, si vous vous appelez Gérard, Ingres, Delaroche ou Vernet, arrivez; dites-lui: Jenny, il me faut une main de femme, Jenny vous jettera au nez ses gants de Venise, dites-lui: Jenny,

il me faut de blanches et fraîches épaules, il me faut un sein qui bat; Jenny ôtera son cachemir et vous montrera son sein et ses épaules . . . tout comme faisait Jenny la bouquetière . . . il faut que ce grand seigneur soit toujours disposé à rendre Jenny à l'artiste . . ."

Aber wohlgemerkt, die Jenny aus Alt-Hellas, die moderne Aspasia, ist lange nicht so liebenswürdig wie ihre neufranzösische Schwester. Vermöge ihrer Denkungsart, ihrer Altklugheit, ihrer herausfordernden Sprache, ihrer unausstehlichen Bewußtheit alles dessen, womit sie wirkt und angeblich bezaubert, endlich vermöge ihrer „Sendung", wie sie es nennt, das Frauenlos zu verbessern, den Kampf gegen das Herkommen durchzuführen, kann man sie als eine Vorläuferin Fanny Lewalds betrachten. Auf dem Züricher Frauenkongreß werden mitunter Reden gehalten, welchen die salbungsvoll-stürmischen Vorträge dieser Aspasia auf ein Haar gleichen. Mit der Schönheit, deren Ruhm unaufhörlich von ihren Lippen träuft, will sie die Seelen der Menschen durchleuchtet wissen, will sie die Ordnung der Welt umgestalten, und je mehr sie ihre „Botschaft" betont oder gar in Tat umsetzt, desto mehr verhäßlichen sich ihre Züge, desto abscheulicher kehrt sich ihr verdorrtes Inneres hervor. Welch' einen widerwärtigen Eindruck macht ihr freches Auftreten gegen Perikles' Hausfrau Telesippe, die sie in deren eigener

Wohnung beschimpft! Wie wenden wir uns fröstelnd von der vermählten Hetäre ab, welche die Mutter der Kinder des Perikles vom Herde hinwegtreibt, um in den nämlichen Räumen die schöngeistig buhlerische Komödie fortzusetzen! Wie läuft uns das siedende Blut übers Gehirn, wenn Aspasia das raffinierte Idyll in Arkadien damit beschließt, daß sie das in ihrem einfältigen Naturleben glückliche Mädchen, die kleine Kora, aus dem Neste nimmt und nach Athen bringt! „Es ist ein Scherz! Diese drollige Arkadierin wird zu meiner Belustigung dienen. Es bringt mich zum Lachen, wenn ich in ihre großen, rundlichen, ängstlich blickenden Augen sehe." Es war, wie Aspasia sagte: sie wollte mit dem Mädchen sich einen Scherz machen, sie wollte sich belustigen, sie wollte sehen, wie seltsam sich das abergläubische, unerfahrene Hirtenkind gebärden würde, wenn man es plötzlich in das überfeinerte Leben Athens versetzte. Der Dichter mag die Achseln zucken und auf das Verhängnis hindeuten, das sich für Aspasia an jenen Scherz knüpft: doch wird ihm dieses Achselzucken bei keinem künstlerisch empfindenden Leser das Geringste fruchten. Schwarze Striche wird, ja muß jeder Dichter an einem Charakterbilde anbringen, mit dem er einen tragischen Zweck verfolgt, aber ein schwarzer Strich und ein Brandmal sind nicht ein und dasselbe. „Aspasia drückte dem natürlichen Stoffe ihrer Schönheit mit künstlerischem Bewußtsein ebensogut

einen bestimmten Stempel auf, wie Phidias nach einer bestimmten inneren Anschauung und Absicht den Steinblock meißelte." So lautet eine Stelle, Bd. II, S. 170. Mit einer solchen Schönheit jedoch sind die oben erwähnten Häßlichkeiten unvereinbar.

Doch wozu noch weiter am Einzelnen dartun, daß dieser Roman ein Protest wider Poesie und Natur ist! Gegen diese „Aspasia" gehalten sind Bulwers „Letzte Tage von Pompeji" ein Meister- und Musterwerk. Denn dieser Roman ist der nicht mißlungene, jedem Ankömmling in Pompeji sich aufdringende Versuch, die aus dem Schutte von zwei Jahrtausenden aufgegrabene Totenstadt mit den Menschen zu bevölkern, welche vor dem Anbruche des jüngsten Tages „das Haus des Dichters", jenes Peristyl, diese Tempelzelle bewohnt haben, welche sorglos oder mit dem sich zu allen Zeiten gleichbleibenden Kummer das Forum, die Gräberstraße hinab oder den Hafen entlang gewandert sein mögen. Sogar die griechischen Romane Wielands, wiewohl sie aus Paris, nicht aus Athen ihre Eingebung empfangen haben, verleugnen nicht in der schlüpfrigen Gefälligkeit und der leichtsinnigen Genußsucht den künstlerischen, den poetischen Trieb und Wuchs. Hamerlings emanzipierte „Aspasia" hingegen ist das Produkt der Genäschigkeit eines Antiquars; man hört die Brille zerbrechen, indem er den Thyrsus schwingt.

Poesie und Prosa — schrieb Grillparzer — unterscheiden sich voneinander wie eine Reise und eine Spazierfahrt. Der Zweck der Reise liege im Ziele, der Zweck der Spazierfahrt im Wege. Mit Hamerling müssen wir, zur Spazierfahrt geladen, unvermutet eine Reise antreten, und am Ende ist es doch nur eine Zimmerreise, an den Gucklöchern vorüber, durch die man auf die Veduten des alten Hellas blickt. Das kulturgeschichtliche Ziel, die Idee des Romanes, die ich Anderen zu definieren überlasse, drückt wohl am besten das Reimwort Goethes aus:

„Jüngling, merke dir in Zeiten,
Wo sich Geist und Sinn erhöht,
Daß die Muse zu begleiten,
Doch zu leiten nicht versteht."

Emil Kuh.

Friedrich Hebbel.

I. [15.]

Der fünfzigste Geburtstag eines Dichters. (Fr. Hebbel.)
[Aus den „Sonntags-Bluetten" entnommen.]

(„Constitutionelle Oesterreichische Zeitung". 76. Jg. 1863. Nr. 143 vom 29. März. Feuilleton.)

Vom Tode zum Leben! Von der düsteren Ruhestätte hingeschwundenen Daseins zu einem Geburtstage der lebensvollen Gegenwart sei nur ein Schritt. So

will es das ewig wandelnde Naturgesetz, so will es, wenn die Freude am Dasein nicht trübseliger Askesis weichen soll, die Bedingung des Lebens selbst. Friedrich Hebbel hat in diesen Tagen seine fünfzigste Geburtsfeier begangen, begrüßt, geehrt und bewillkommt aus Nah und Ferne, von Allen, die es zu würdigen wissen, was Deutschland und die deutsche Poesie an ihm besitzen. Es ist ein seltenes Glück, und das wir Friedrich Hebbel aus vollem Herzen gönnen, das ihm beschieden war, was das neidische Geschick so mancher gleich ihm hochbegabten Natur versagt und wovon die Blätter der Literaturgeschichte aller Völker so traurige Belege liefern. Es ist ihm gegönnt worden, ein halbes Jahrhundert seines Daseins in voller Kraft und mit einem vollen Akkorde abzuschließen; hart an der Schwelle seines fünfzigjährigen Jubiläums schenkte er dem deutschen Volke ein deutsches Trauerspiel, dessen Schwingungen nachtönen werden, wenn längst so Manches, was jetzt für echt gilt, verklungen, verwittert und vermorscht sein wird: seine „Nibelungen“. Er hat mit seinem reifsten, gestalten- und gedankenvollsten Werke die Anhöhe erklommen, von der aus er mit freudiger Genugtuung auf den zurückgelegten Weg zurückzublicken das Recht hat. Wer neben der gewaltigen Konzeption dieser letzten Arbeit zugleich das Plan- und Maßvolle derselben überschaut, muß sich sagen: Hier ist ein Mann in der vollsten Bedeutung dieses Wortes, der das ihm

von der Natur verliehene Pfund nicht nutzlos vergeudete, der gerungen und gestrebt hat, gleich den Besten seines Volkes, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckte, um zu Licht und zur Klärung zu gelangen — und das ist ein erhebendes Schauspiel! Es ist hier nicht der Ort, die literarischen Taten Hebbels von dem Augenblicke an, als ihn sein Schaffensdrang aus der stillen Heimat im Dithmarsch'schen gehen hieß, bis zu jenem, der uns die gewaltigen Wesen seiner „Nibelungen" vorführte, kritisch zu beleuchten; es ist ein weiter, weiter Weg, auf dem viel von seinen Gegnern aufgerührter Staub, aber auch viel Sonnenschein echter Bewunderung liegt. Dieser Sonnenschein wird ihm bleiben. Wer ein halbes Leben mit solcher Kraft, Reife und solchem Bewußtsein abschließt, wie Hebbel, vor dessen innerem Auge muß sich dessen andere Hälfte noch schöner aufbauen! Und wir freuen uns, daß Wien den Dichter der „Nibelungen" in seinen Mauern beherbergt!

II. [16.]

Friedrich Hebbel †. [Nachruf.]

(Die „Presse". Jg. 1863. Nr. vom 16. Dezember. Feuilleton.)

Wenn ein reich begüterter Mensch gestorben, so denkt man augenblicklich an das Gold, das seinen Hinterbliebenen zufallen wird, und wenn ein mächtiger Fürst dahingegangen, so steht vor Einem das Bild der Krone,

die überkommener Ordnung gemäß ein neues Haupt zieren soll. Wenn aber ein großer Poet von der Erde geschieden, so steigt in unserer Seele die schöne Vorstellung auf, daß niemand sonst als die Musen seine lachenden Erben sind. Was eine solche bevorzugte Persönlichkeit über die anderen Menschenkinder hinausgehoben, das vererbt sich auf keinen Sterblichen und kommt nur der ganzen Welt zugute. Darin liegt eine Art Ausgleichung des Mißverhältnisses zwischen dem bedeutenden Individuum und dem allgemeinen Schicksal der Vernichtung, dem jenes wie das geringste unterworfen ist.

Friedrich Hebbel, an dessen kaum geschlossenem Grabe wir stehen, war ein großer Poet; das darf man ohne Zagen aussprechen. Er hat Einzelnes geschaffen, dessen Dauer an die der deutschen Literatur selber geknüpft ist, er hat Wirkungen hervorgebracht, wie sie dem Genius allein möglich sind, und er ist lange ein einsamer und verkannter Dichter gewesen, wie wir solchen gerade in der Geschichte unseres Volkes am häufigsten begegnen.

Wir brauchen dies hier nicht zu beweisen, auch ist dazu nicht die geeignete Stunde. Doch hindeuten wollen wir auf seine „Judith“, die den Kreis der Bibeltragödien eröffnet, und ihn nach manchen Seiten hin auch gleich erschöpfend umschrieben hat; auf seine „Maria Magdalena“, die das bürgerliche Trauerspiel

in eine höhere Sphäre gerückt, auf seine „Nibelungen“, die von Freund und Feind jenen Dramen angereiht werden, welche der Stolz und Schmuck der Nation sind. Aussprechen wollen wir, daß keines seiner übrigen Dramen Gestalten, Szenen und Züge entbehrt, wie sie nur dem außerordentlichen Geiste gelingen, daß seine Sammlung Gedichte eines der vornehmsten Denkmale unserer Poesie darstellt, und daß neben Hebbel seit dem Tode Heinrich's v. Kleist kein zweiter Poet erstanden, der so Gewaltiges und Vollendetes im Drama geleistet hätte.

Wir wollen ferner aufmerksam machen, daß der leidenschaftliche Kampf der Verehrer und Widersacher Hebbels für und gegen ihn ein nicht wegzuleugnendes Zeichen für das Ungewöhnliche der Erscheinung gewesen, und zwar um so mehr, als es keine der Dichtung gewogene Epoche ist, in der wir leben, und als nur das Vorzügliche, das wirklich Seltene einer nachhaltigen Teilnahme sicher sein kann. Wir wollen endlich betonen, daß es Hebbel erst spät, sagen wir, kurz vor Torschluß, vergönnt gewesen, viele Tausend Hände zu dem Kranz pflücken zu sehen, den ihm bis dahin nur eine kleine Schar bald heimlich und wenn öffentlich, nicht ohne herben Widerspruch zu erfahren, gereicht hatte. Gewiß empfinden wir beim Anblick dieser verzögerten Anerkennung heute tieferen Schmerz, als der Dichter zuweilen empfunden haben mag. Wer immer

er auch sei, wie immer er auch heiße: er bedarf nun einmal des Ruhmes zum glücklichen, fröhlichen Dasein.

Hebbel ist der Ruhm noch bei seinen Lebzeiten geworden. Die Strahlen desselben, die anfangs nur in Gestalt der Bewunderung und des Entzückens edler und glänzender Zeitgenossen in seine Künstlerwelt gefallen, sie umspielten ihn während der letzten Jahre in einer volkstümlichen Begeisterung, welche von seinen „Nibelungen“ geweckt worden, und welche er stets als einen Preis betrachtet hatte, der des Ringens und Gewinnens wert sei. Die Herzen der Menschen zu bewegen, nicht bloß Auserwählten, nein Allen in die Seelen zu greifen, das war so gewiß das Ziel seiner stillsten Hoffnungen, als er niemals nach Mitteln und Mittelchen ausgeblickt hatte, um dieses Wünschenswerte schnöde und für den rasch verfliegenden Augenblick zu erreichen.

Armer Eltern Kind, wurde Christian Friedrich Hebbel am 18. März 1813 zu Wesselburen in einem Dorfe in Dithmarschen geboren. Der markige Volksstamm prägte seine Kraft und seine Eigentümlichkeit frühzeitig in Hebbel aus; Sagen und Erinnerungen von den Helden der Dithmarschen waren die Begleiter seiner ersten Jugend, und die deutschen Volksbücher und die Bibel schlossen sich denselben an. Die Nordsee, an welcher der Knabe aufwuchs, erfüllte ihn eigentlich mehr mit Grausen als mit Liebe, aber trotzdem zog

das wilde Element ihn an und er nannte in späteren Tagen die Nordsee seine Amme, die größere Gewalt über ihn habe, als er selbst wisse, und die er viel zu gerne höre, als daß er ihr nicht unbewußt nachfallen sollte.

Von seinem fünfzehnten bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre war er Sekretär beim Kirchspielvogt seines Geburtsortes, und fing erst als Jüngling in Hamburg an, sich jene Kenntnisse anzueignen, welche ihm in den Knabenjahren nicht zugänglich gemacht worden waren. Die damals in Hamburg lebende Schriftstellerin Amelie Schoppe, die sich zuletzt in New-York niedergelassen, hatte besondere Teilnahme für Hebbel gefaßt und sich seiner werktätig angenommen. Nachdem er sich auf die Universität vorbereitet, ging er nach Heidelberg und München, erhielt in der zweitgenannten Stadt den Doktorgrad der Philosophie und kehrte hierauf nach Hamburg zurück. Dort begann seine dichterische Laufbahn. Gutzkow begrüßte dort seine „Judith" mit einer ungemein anerkennenswerten Kritik. Er war Zeuge des großen Brandes, der ihm bald das Leben gekostet hätte, weil ihn der aufgeregte Pöbel für einen Engländer, mithin für einen Brandleger hielt, und nur sein Plattdeutsch rettete ihn vor dem Erschlagenwerden. Bald nachher verfügte er sich nach Kopenhagen, stand dort mit Oehlenschläger und Thorwaldsen in regem Verkehr, und empfing von dem ihm sehr zugetanen König

Christian VIII. ein Reisestipendium, das ihm die Möglichkeit gab, Frankreich und Italien zu sehen.

In Paris war es vornehmlich Ruge, an den sich Hebbel lebhaft anschloß; in Rom waren es innige Beziehungen zu Malern, zu Koch, Rahl und Gurlitt, die er pflegte; in Neapel hatte er freundschaftliche Beziehungen mit Mommsen, Hettner und Adolf Stahr. Von Italien wollte Hebbel, entschlossen, sich dem akademischen Lehrfach zu widmen, nach Kopenhagen zurückkehren. Er kam auf dieser Reise durch Wien, verliebte sich hier in Fräulein Christine Enghaus, die als Chriemhild in Raupach's „Nibelungenhort" einen starken Eindruck auf ihn geübt, und vermählte sich mit der blühend schönen und gefeierten Künstlerin im Jahre 1846. Von diesem Momente an war Wien sein bleibender Aufenthalt.

Hebbel's Ehe, die mit einer Tochter gesegnet worden, war eine zufriedene, in altbürgerlicher Tüchtigkeit und Schlichtheit gefestigte, und mit Recht meinte dieser Tage eine Dame, daß Hebbel's Wesen als Mensch nur lückenhaft geschildert werden könnte, wenn man nicht auch seine Ehe in den Kreis der Betrachtung hineinzöge.

Seine Natur war eine wundersame Mischung von Härte und Milde, Unbefangenheit und Absichtlichkeit, und der Dämon, der im Leben wie in der Poesie oft genug wild aus ihm hervorbrach, war in letzter Hinsicht ein guter Geist. Im Gespräch war er ebenso leb-

haft als gedankenerzeugend, und es ist ein Wort Tieck's, der über ihn geäußert: „Mir ist seit Goethe keine so bedeutende Persönlichkeit wieder begegnet.“ Seine politischen Überzeugungen gipfelten in der unerbittlichen Forderung nach dem Recht, das keine Regierung um eines Haares Breite dem Volke schmälern und nach Standesunterschieden noch so leise verschieben dürfe. Seine Liebe für Deutschland ging mit dem Dänenhasse Hand in Hand, und seine Anhänglichkeit an Wien pflegte er Norddeutschen gegenüber gerne zu zeigen.

Hebbel gehörte ja sogar zu den sogenannten Wiener Figuren. Da er fast alles, was er gedichtet, auf der Straße gemacht, zumeist im Prater, im Augarten und in der Jägerzeile, so kannte man den langsam schreitenden, mit vorgebeugtem Haupte vor sich hinmurmelnden Spaziergänger ziemlich genau, natürlich ohne zu wissen, wer er sei. In den Tagen der Bach'schen Reaktion geschah es wohl auch, daß Sicherheitsorgane den träumerischen Poeten mit arretierungslustigen Mienen musterten, wie es sich andererseits ab und zu ereignete, daß die Leute, welche Hebbel in einen Hausflur treten und dort in seine Schreibtafel kritzeln sahen, ihn für eines jener Individuen hielten, die im Munde des Volkes „Spitzel“ heißen. Das bereitete dem zu Scherzen aller Art zuweilen aufgelegten Dichter viel Vergnügen.

Die größere Freiheit und Heiterkeit, welche Hebbel's in Wien gedichtete Werke atmen, ist sicherlich zum Teil

auch auf die Atmosphäre der Kaiserstadt zurückzuführen. Nicht minder wirkte auf jenes Moment der landschaftliche Reiz Gmundens ein, wo Hebbel im Jahre 1855 eine anmutige kleine Besitzung kaufte, und wo er alljährlich ein paar Monate mit seiner Familie zubrachte. Eine Briefstelle, die das selige Gefühl ausdrückt, das der Besitz des Gütchens in Hebbel erregte, können wir uns nicht versagen, mitzuteilen:

.... „Ja, wir sitzen jetzt bereits in und auf unserm Eigenen; es gibt eine Tür, aus der ich nicht herausgeworfen werden kann, und einen Garten, über dessen Planke ich nach Belieben klettern oder springen darf, ohne daß mir irgend ein Mensch etwas darein zu reden hat. Das ist für mich ein höchst possierliches Gefühl, denn ich habe in früheren Jahren so wenig darauf gerechnet, Grundbesitzer zu werden, als ich jetzt darauf zähle, Flügel zu bekommen, und ich könnte mir selbst die Fenster einwerfen, um zu erproben, ob ich wirklich Eigentümer sei ..."

Die entschiedenen Erfolge, die Hebbel im letzten Jahre an seinen Schöpfungen erlebte, die mannigfaltigen Beweise rückhaltloser, ja überschwenglicher Anerkennung seines Wirkens, die sich an seinem Krankenlager häuften, auf dem er schon seit Monaten wie ein Märtyrer litt und duldete, wirkten auf ihn, nach den Versicherungen seiner Frau und seiner Umgebung, mit der Kraft glücklicher Ereignisse.

Wenn die Schmerzen nur ein bißchen nachließen, beteiligte er sich augenblicklich an den schwebenden Fragen der Politik, an literarischen Gesprächen und Vorgängen. So sagte er unter anderm noch vor wenigen Tagen: „Wenn ich gesund wäre, ich befände mich dann schon beim Herzog von Augustenburg, dem ich meine Feder zur Verfügung gestellt hätte.“ Drei Tage vor seinem Tode empfing er die Nachricht, daß Klaus Groth, der Dichter des „Quickborn“, ebenfalls ein Dithmarscher, gestorben sei. Ein merkwürdiger Zufall, daß zwei Holsteiner, die dem Lande an der Eider zum höchsten Ruhme gereichen, in dem Moment dahin gegangen, als jenes Land selbst auf dem Ambos liegt, und die Blicke Europas auf sich lenkt. Nicht minder seltsam ist es, daß Hebbel an einem Tage sich aus dieser Welt geflüchtet, als ein Orkan furchtbarer Art über unsere Stadt hinraste, am 13. Dezember! Mitten im Sturme ist der Poet, der mit dem nationalen Gewitter des Jahres 1813 gekommen, von der Erde geschieden. Und noch ein dritter Umstand gewinnt eine fatalistische Bedeutung, daß nämlich Hebbel, wie Schiller, von der Arbeit des „Demetrius“ hinweg abgerufen worden. Es fehlen übrigens an der Tragödie, deren erste drei Akte wir kennen, und die wir unbedingt den „Nibelungen“ an die Seite setzen, nur die Schlußszenen des fünften Akts.

In der Nacht vor seinem Tode, am 12. Dezember,

bat er seine Frau, ihm etwas vorzulesen. Auf ihre Frage, ob er etwas von Goethe hören wolle, antwortete er: „Nein, nichts von Goethe, etwas von Schiller.“ Die unter der Wucht der Situation nur mühsam sich aufrechthaltende Frau meinte, die Stimme der Tochter werde er gerne vernehmen, und so las diese dem sterbenden Vater den „Spaziergang“ vor, Hebbel's Lieblingsgedicht.

Das Leichenbegängnis, das heute um halb 3 Uhr Nachmittags stattfand, war völlig prunklos, wie es Hebbel im Testamente gewünscht. Die „Concordia“ war beinahe vollständig vertreten, ebenso die Mitglieder des Hofburgtheaters, der Verein der bildenden Künstler und des „Hesperus“. Hinter dem Totenwagen schritten Studenten, die ihm bis auf den neuen evangelischen Friedhof in Matzleinsdorf das Geleite gaben. Sonst bemerkten wir noch mehrere Professoren der Universität, Karl Rahl, den Baron Münch (Friedrich Halm), Laube und Mosenthal. Von den Ministern gewahrten wir den Exminister Freiherrn v. Pratobevera, von Abgeordneten den Dr. Alex. Schindler. Eine lange Wagenreihe bewegte sich von Neu-Wien und durch die innere Stadt, am Hofburgtheater vorbei, über die Wiedener Hauptstraße nach dem Kirchhofe. Dort wurde der Sarg in die Kapelle gebracht und vor dem Altar niedergesetzt. Die Leiche bleibt dort einige Tage, bis die für Hebbel bestimmte Gruft ausgemauert ist. An der Bahre wurde weder gesungen, noch gesprochen.

Das Begräbnis war schmucklos, wie es seit Alters bei deutschen Poeten zu sein pflegt; keine Uniformen, keine prächtigen Equipagen, nichts von alledem. Vielleicht hatte die Nachricht, daß Hebbel eine so einfache Leichenfeier selber angeordnet, Viele von der Beteiligung an derselben abgeschreckt. Dieser letzte Wunsch Hebbel's ging in Erfüllung, aber bloß zur Hälfte ein anderer, der sich in seinen Gedichten findet:

„Mancherlei Wünsche hatt' ich, und mancherlei hab' ich für's Leben,
Einen einzigen nur spar' ich mir auf für den Tod:
Daß sich in Flammen mein Geist entbinden möge, noch glühend
Von dem letzten Gedicht, daß sich in Flammen mein Leib
Wandeln dürfe in Asche, bevor noch völlig das Antlitz
Sich zur Larve verstellt, das der Geliebten gefiel!
Jenes geb' ich den Göttern anheim und dieses den Freunden,
Die es wissen, wie sehr stets vor Gewürm ich gebebt;
Mögen sie still mir den Holzstoß errichten und rasch ihn entzünden,
Ein gefälliger Wind blaset wohl freundlich hinein."

Wien, am 15. December 1863.

Emil Kuh.

III. [17.]

Friedrich Hebbels letzte Lebenstage.

(K. Frenzels „Unterhaltungen am häuslichen Herd". Vierte Folge. Jg. 1864. II. 17.)

E. K. Als er im November 1859 ein neues Tagebuch, das letzte, darin er geschrieben, anfing, leitete er es mit den Worten ein: „Noch ein Tagebuch und bald

47 Jahre! Lohnt sich's der Mühe?" Und in einem Briefe aus dem nämlichen Jahre sprach er von dem Frieden, zu dem er nur durch Resignation gekommen, und meinte, daß er gelernt habe, seinen Sarg nach und nach als Bett zu betrachten. Persönliche Vorfälle bitterer Art trübten in der nächsten Zeit sein inneres Dasein, aber die Beweise der regen Teilnahme und warmen Verehrung, welche dem Dichter im Jahre 1862 am Hofe zu Weimar wurden, stimmten ihn wieder heiterer und bildeten die ersten Ringe der goldenen Kette von freundlichen Erinnerungen, die sich dann bis an sein Kranken- und Sterbelager fortspannen. Von Weimar zurückgekehrt, fühlte er sich schon sehr unwohl, und während die Anerkennung, die man seinen „Nibelungen" zollte, sich immer mehr steigerte und sein Gemüt zu erhellen schien, wuchs das physische Leiden von Tag zu Tag und lockte auch die Schatten, die seine Seele verdunkelten, allmählich herauf.

Ein Schreibtäfelchen auf seinem Arbeitstische zeigte im Jahre 1862 die Worte: „Geduld! Geduld!" Mit dem Beginn des Jahres 1863 fügte er dort den Ausruf hinzu: „Vorsicht! Die Gicht!" Diese Zeichen sollten ihm wahrscheinlich beständige Mahner sein, anfangs: damit er die Schmerzen ohne Murren ertrage; später: damit ihn nicht die Versuchung anwandle, seinem krankhaften Zustand in irgend einer Weise zu trotzen. Immerhin bleibt das Hinstellen jener Mene-Tekelzeichen

ein seltsamer Zug Hebbels, doch keineswegs ein vereinzelter in seinem Leben.

An seinem fünfzigsten Geburtstage, dem letzten, den er beging, lag er zu Bett. Von allen Seiten kamen ihm schöne und sinnige Aufmerksamkeiten zu, die sinnigste von einem Freund in Wien, der die Kirche in Hebbels Geburtsort Wesselburen und die Kirchspielvogtei, wo der Dichter als junger Mensch Sekretärdienste versehen, von einem Aquarellmaler hatte aufnehmen lassen. Der große Erfolg seiner Nibelungen-Tragödie, der mit diesem Tage fast zusammenfiel, bereitete ihm wahrhaft frohe Stunden, erpreßte ihm jedoch auch häufig Stoßseufzer; in einem Briefe an Ludwig Goldhann, mit dem er in den letzten Jahren seines Lebens freundschaftlich verkehrte, heißt es: „Ich habe nicht mehr besondere Ansprüche an meinen Dudelsack zu machen, denn am 18. März werde ich fünfzig. Davon sind Sie noch weit entfernt und darum dürfen Sie als Pause betrachten, was für mich gar wohl schon das Ende bedeuten kann.“ Auf Spaziergängen oder bei Tische versank er während der letzten Frühlings- und Sommermonate seines Lebens nicht selten in ein Hinbrüten, aus dem er dann gewöhnlich mit dem Laut sich emporrichtete: „Gott schütze!“ Dieses Schauern war aber keineswegs ein beständiges, diese Todesgedanken setzten sich aber nimmer während der jüngsten Monate in ihm fest, ja dieselben hatten an

sich eigentlich mehr den Charakter der Überraschung, die flüchtig kommt und schnell verschwindet. Dagegen war es eine ihm selbst unbewußte Voraussicht des baldigen Scheidens, welche in ihm wirkte, schaffte, welche ihn dann zu Stoffen lenkte, die das Gefühl der Vergänglichkeit der Welt atmen, und ihn endlich zum Vollenden des großen Dramas, des „Demetrius", trieb, den er geraume Zeit hindurch nicht mehr vorgenommen. Die tragische Ironie, die Hebbel als Poet meisterhaft anzuwenden verstand und die in der Waldszene des fünften Akts von „Siegfrieds Tod" sich so grausig-fröhlich entfaltet, wehte seine Lebenstage selbst mit ihren schwarzen Flügeln an.

Seine Krankheit beobachtete Hebbel mit einer Genauigkeit, einer Sicherheit des Blicks, daß sein Arzt Dr. Schulz, der ihm auch ein anhänglicher Freund war, über die Symptomenberichte, die er von Gmunden aus und später von Baden bei Wien erhielt, bemerkte, dieselben könnten in jeder medizinischen Wochenschrift als von einem Fachmanne herrührend erscheinen. Hebbel, der sich dort stets für einen Dilettanten erklärte, wo er nicht in die Tiefen eingedrungen, schloß einen der betreffenden Briefe mit den Worten: „Hier ist alles, lieber Schulz, was ich Ihnen sagen kann! Es mag ein miserables Krankheitsbild sein, aber es hilft dem Laien nicht viel, daß er im ‚Burdach' geblättert hat; er weiß sich, wenn es zum Treffen kommt, nicht deut-

licher zu machen wie die Kalenderfrau. Aber so viel werden Sie hoffentlich daraus ersehen, ob der Prozeß seinen richtigen Gang geht oder ob eingegriffen werden muß." Der Brief ist unterzeichnet: „Ihr Lazarus Hebbel." Die Nachschrift lautet: „Husten, Räuspern, Niesen schneiden mich in den Rücken wie polnische Sensenhiebe. Ich kann mich nicht bücken, mich viel weniger waschen. In der Nacht ist mir jedes Lager zu hart, bei Tage nicht. Das Atmen hat keinen Anstand, doch fühle ich hinten, zwischen den Schultern, nach vorn eine gewisse Beklemmung. Sind das die Abschiedszeichen? Die des Rheumatismus mein' ich? Man drückt sich die Hand ja etwas derber, wenn man auseinander geht."

Nichtsdestoweniger dichtete Hebbel in Gmunden mehrere Balladen, die jeglicher trüben Beziehung auf seine eigene Jammerexistenz fern sind, durchaus nichts Bitteres oder Verbittertes. Ja manchmal überkam ihn das Gelüste, eine halbe Stunde in einer schnurrigen Melodie ohne Unterlaß vor sich hinzusingen: „Die ele — gan — te — Ti — ni!", womit er im Hinblick auf die gute Parodie eines mittelmäßigen Stücks und auf den Jubel, den die Lokalsängerin Gallmeyer in Wien hervorrief, den Taumel widrig weltlichen Treibens anerkennend verspottete. Zweifelnd, daß er „ohne Begleitung Beelzebubs" in Wien eintreffen werde, aber hoffend, daß der Arzt diesen exorzieren solle, rüstete sich der Dichter in Gmunden zur Abreise. Das Übel

war Mitte August, als Hebbel in die Residenz zurückkehrte, bedeutend schlimmer geworden und Mißmut und Trübsinn bemächtigten sich des Leidenden. Nachdem er in Baden bei Wien einige Bäder gebraucht — es war dies im September — stellte sich etwas Linderung ein, die augenblicklich seine Laune zur Munterkeit beschwingte. Und zwischendurch gaukelten die holdseligsten Lieder, wie sie sich in so tauiger Frische überhaupt nicht oft bei ihm eingefunden. An seinen Arzt schrieb er am 15. September aus Baden nachstehenden „humoristischen“ Brief:

„Liebster Freund! Also: Ich kann niesen, ich kann husten, ich kann mich räuspern. Aber ich kann mich noch immer nicht waschen, ich kann mich nicht bücken, ich kann mir kein Stück Brot abschneiden.

Überhaupt fühle ich deutlich, daß die Wurzeln überall noch unberührt sind, wenn die Schößlinge auch abfallen. Aber glücklicherweise kenne ich jetzt den Mann, der mir davon hilft, sobald ich selbst nur will. Es ist kein Mitglied der medizinischen Fakultät, sondern der Halter oder, wie man ihn im übrigen Deutschland nennen würde: der Hirte von Mödling. Diesem Wundertäter, der sich von der Befleckung mit irdischer Wissenschaft so fern gehalten, daß er nicht einmal lesen und schreiben kann, bringt man drei Monate hintereinander einen Gulden. Der Gulden muß jedoch entweder gefunden oder gestohlen oder kreuzerweis zusammenge-

bettelt sein, sonst wirkt er nicht. Dafür wird dem Patienten jedesmal in den Daumen oder nach Befund der Umstände in die große Zehe geschnitten, nicht mit einem Zauberinstrument, sondern mit einem gewöhnlichen Messer. Nach dem dritten Male verschwindet der Schmerz oder er bleibt, je nachdem das Individuum Gott und dem König Salomo angenehm oder widerwärtig ist. Solche Offenbarung wurde mir zuteil, als ich am letzten Sonntag mit der Eisenbahn von Baden nach Wien fuhr. Ein Herr, der nach seiner Uhr und nach seinen Ringen den gebildeten Ständen beigezählt werden mußte, eröffnete sie mir, und eine Dame, deren Krinoline auch nichts zu wünschen übrig ließ, trat als Zeugin ein; sie hatte das Wunder an ihrem eigenen gebenedeiten Leib erfahren. Ich aber halte es für meine verdammte Pflicht und Schuldigkeit, die neue Erleuchtung nicht egoistischerweise für mich zu behalten, sondern sie mit meinem Freunde zu teilen. Ihr Friedrich Hebbel."

Allein, wie sich nur zu bald erwies, der Tod lauerte bereits im Dichter. Dem finsteren Gast gesellte sich der strahlendste, der sich am liebsten im Herbst bei Hebbel einfand und der sich diesmal von jenem anderen nicht abschrecken ließ: die produktive Stimmung. Unter Schmerzen einzelner Körperteile, steif, bewegungsunfähig, so lag der Dichter auf seinem Bett und dichtete zwei Akte des „Demetrius". Er äußerte selbst, er sei von

einer Schöpferkraft wie selten ergriffen worden, und so war er also auf Erden kurz vor Torschluß noch einmal wahrhaft glücklich.

Ein paar Tage vor seinem Sterben hatte er wieder neue Lebenshoffnung und Pläne für die Zukunft gefaßt. Er sprach von einer Gesamtausgabe seiner Werke, von einer Badereise, die er im künftigen Sommer antreten werde, und sein Auge strahlte heller, wenn er sich den 18. März 1864 vergegenwärtigte, seinen Geburtstag, an welchem er zum ersten Male auszugehen hoffe, seiner Frau, wie alljährlich, die ersten Veilchen bringen zu können. Zu Dr. Schulz sagte er: „Warum soll ich die erhebende Anerkennung Ihres freundschaftlich geleisteten Beistandes, der sogar den Krankenwärterdienst in sich schloß, nicht aussprechen? Ihnen, liebster, teurer Freund, setze ich ein Denkmal, aber kein metallenes, ein papierenes!“ und drückte dem Arzte die Hand. Diesem bleibt der freudige Gesichtsausdruck Hebbels unvergeßlich, als er (Schulz) den unrettbar Kranken frug, ob er nicht Lust hätte, ein Gläschen Wein zu nehmen. „Darf ich das?“ fragte Hebbel, zufrieden lächelnd, und dankte am anderen Morgen innig für die Fürsorge, welche seinen sehnlichen Wunsch, den er nicht auszusprechen wagte, erraten hatte.

Am 11. Dezember, zwei Tage vor seinem Tode, ließ er sich noch ein paar Bände Shakespeare reichen. Das letzte Buch, darin er gelesen, war „Robin der

Rote“ von Walter Scott, dem Autor, den er liebte und verehrte.

Obwohl einzelne Tatsachen in der Todesnacht vom 12. auf den 13. Dezember unzweideutig bewiesen hatten, daß Hebbel sein baldiges Ende wußte, begehrte er doch jede Stunde die ihm verordnete Medizin, welche ihm abwechselnd seine Frau, Dr. Schulz und Professor Brücke, der bis zum letzten Atemzug des Dichters bei ihm verweilte, gaben. „Wann wird mir leichter werden?“ fragte er um 11 Uhr nachts. „Morgen!“ antwortete Schulz.

Ein ausgebalgtes Eichkätzchen, an das sich ein Stück Leben Hebbels, man kann auch hinzusetzen ein rührendes Idyll, knüpft, wurde ihm von seiner Tochter in den Sarg gelegt. Ich selbst sah Hebbel noch auf dem Sterbelager mit einem Eichkätzchen vergnügt spielen.

Aus seinem Testamente, das im Mai 1856 verfaßt worden, teile ich die erste Hälfte, die von allgemeinerem Interesse ist, mit:

„‚Der Tod ist gewiß, die Stunde aber ungewiß‘, sagt ein schöner alter Spruch. Ich habe mich daher, obgleich ich mich voller Gesundheit und des Gebrauchs aller meiner Kräfte erfreue, am heutigen Tage entschlossen, mein Haus zu bestellen und meinen letzten Willen zu Papier zu bringen.

„Was zunächst mich selbst betrifft, so wünsche ich, auf die möglichst einfachste Weise zur Erde bestattet

zu werden. Meinen teuern Hinterbliebenen überlasse ich mit Ruhe die Sorge, mich gegen die Gefahren sicherzustellen, die sich an den Scheintod knüpfen. Am liebsten wäre es mir, wenn mein Leichnam den Flammen übergeben würde, wie es bei den Alten geschah; denn von Jugend auf habe ich vor dem Wurm geschaudert, und mein Wunsch steht mit dem Grundprinzip der christlichen Religion in keinem Widerspruch. Kann dies jedoch nicht geschehen, ohne den stillsten Akt zu einem lauten zu machen, so muß es davon sein Abkommen haben. Nur in jedem Fall keine Todesanzeige, keine Trauerzettel, kein Leichengefolge und keine Rede am Sarge.

„Zur Universalerbin meines ganzen Nachlasses bestehe er nun in liegenden Gründen und in barem Vermögen oder in literarischen Werken und daher entspringenden Rechten und Forderungen, setze ich meine teure Gattin Christine, geborene Engehausen ein. Es ist dies nur ein kleiner Dank für ihre große Liebe, denn unendlich bin ich ihr verschuldet; und ich sage nicht zu viel, wenn ich die Überzeugung ausspreche, daß ich ohne sie längst Staub und Asche sein würde . . .“

IV. [18.]

Ludwig Uhland und Friedrich Hebbel. Einer umfassenden Arbeit über das Leben Fr. Hebbels entnommen.

Von Emil Kuh. Wien, 1865. Selbstverlag des Verfassers. Separat-Abdruck aus der „Presse". (November 1865.) [18 Seiten.]

Wer denkt an den Einen, wenn ihm der Andere vor dem inneren Auge steht, wem fällt der stets kämpfende, an seine Eigenart gefesselte Poet ein, wenn sich der gesänftigte, in natürlicher Freiheit atmende Dichter eingefunden hat! Wer nennt Ludwig Uhland und Friedrich Hebbel in Einem Zuge! Gewiß: die Beiden haben in ihrem Wesen, ihrer Entwicklung, ihren Zielen nichts Auffallendes miteinander gemein; vielmehr treten die Unterschiede ihrer Naturen so scharf hervor, daß diese nicht unschwer als ausgesprochene Gegensätze gedacht werden können; sogar in ihrem äußeren Lebensgange. Uhland, ein Mann, mit dessen geistiger Entfaltung sich das Schicksal ins Einvernehmen zu setzen schien, dessen angeborene Widerstandskraft gegen alles Unrechte und Schiefe nicht durch ein Ringen mit inneren Widersprüchen geschwächt oder abgelenkt wurde, und der, im Ganzen genommen, beim Glück zu Gaste war. Hebbel, ein Ausnahmsmensch, dem jeder Schritt in der Welt doppelt so viel Mühe kostete, als Hunderten, dem es nicht minder hart ankam, sich in sich selbst zurechtzufinden, als mit den Verhältnissen, in die er trat, und dem die

irdische Not beinahe mit keinem Kelche, den sie zu reichen hat, gnädig vorbeiging. — Ich beabsichtige auch nicht, irgend welche Vergleichung hier anzustellen, ich will nur einen Beitrag geben zur näheren Kenntnis dieser Dichter überhaupt, und zugleich ihre gegenseitigen Beziehungen darstellen, welche aus der Verkettung der Umstände hervorgegangen sind. Denn der Einfluß Uhlands auf Hebbel war ein bedeutungsvoller, die Verehrung und Liebe des Jüngeren für den Älteren eine früh beginnende, eine mit den Jahren wachsende und unwandelbare. Den gelegentlichen Anstoß zu dieser Arbeit bietet das gleichzeitige Erscheinen des ersten Bandes der gesammelten Werke Hebbels und des ersten Bandes der gesammelten Werke Uhlands „Zur Geschichte der Dichtung und Sage". Zufällig wird die erstere Sammlung in Wien redigiert und gedruckt, ein beträchtlicher Teil der anderen ebenfalls in unserer Stadt zur Herausgabe vorbereitet.

Die stärksten Eindrücke, welche Hebbel von der Uhlandschen Dichtung empfangen hat, fallen in seine Jünglingszeit. Das würde nicht eben bemerkenswert sein, da Uhland einer der geliebtesten Begleiter der Jugend ist, wenn die Wirkung nicht eine entscheidende gewesen wäre. In Dürftigkeit aufgewachsen, an Entbehrungen materieller und geistiger Art gleichsam heranreifend, spähte der schon erwachsene Hebbel sehnsüchtig, und nur zu bald gierig nach poetischer Nahrung für

seine heftig erregte Phantasie. Jahrelang mußte er sich an der Bibel, an Kirchenliedern und an den Versen Schillers begnügen, welche letzteren sein Talent rhetorisch aufstachelten, seiner Seele jedoch keine ausgiebige Befriedigung gewährten. Herumziehende Schauspieler und Musikanten, die in dem dithmarsischen Flecken, wo Hebbel geboren, zigeunerhaft ihre Zelte aufschlugen und wieder abbrachen, führten ihm nicht selten das eine oder andere Buch unserer klassischen Literatur zu, dem Ungefähr verdankte der Zwanzigjährige in jenen Tagen häufig die Bekanntschaft mit Dichterwerken, welche sich sonst in Städten und Städtchen schon an die Sohle des Knaben heften.

Wie aus Hebbels damaligen dichterischen Versuchen ersichtlich ist, war es vornehmlich der überschwänglich dithyrambische Ton der ersten Schiller'schen Lyrik, den er nachzuahmen strebte. Laura-Lieder und Freundschaftselegien erzählen deutlich von dem Banne, der seine jugendlichen Vorstellungen umstrickt hatte. Zwischendurch eine gespenstische Ballade, in der eine Heimatssage unbeholfen nach Ausdruck hascht, oder Sinngedichte, welche an die Manier Logaus erinnern. — Da wurde er mit einem Male von dem Gedicht „Des Sängers Fluch", das er in einem „Odeum" (eine Bezeichnung für Anthologie) gelesen, im tiefsten getroffen. Der Tag blieb ihm merkwürdig. Wenn jemals — lautet sein Selbstbekenntnis — ein Gedicht

ein Alp gewesen, der mich erdrückte, so war es dieses. Er sah sich auf einen Gipfel geführt, dessen Höhe er im ersten Augenblicke nur dadurch erkannte, daß ihm die Luft zum freien Atmen fehlte. Doch lassen wir Hebbel selbst sprechen, den Münchener Studenten vom Jahre 1836, der auf die nicht ferne Vergangenheit zurückschaut, und dabei in unreifer Überhebung Schiller von sich stößt, den Liebling der noch nicht prüfenden Jugend, wie des geklärten Mannesalters.

. . „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden, und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht, um Seitenstücke zum ‚Ideal und das Leben‘ und zu anderen Treibhauspflanzen, die es bei erkünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen, zu liefern; von Goethe war mir nur wenig zu Gesicht gekommen, und ich hatte ihn um so mehr etwas geringschätzig behandelt, weil sein Feuer gewissermaßen ein unterirdisches ist, und weil ich überhaupt glaubte, daß zwischen ihm und Schiller ein Verhältnis, wie etwa zwischen Mahomed und Christus bestehe; daß sie fast gar nicht miteinander verwandt seien, konnte mir nicht einfallen. Nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust, und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er ein geistiges

Band zwischen sich und allen Dingen aufzufinden wußte, wie er, entfernt von aller Willkür und aller Voraussetzung — ich weiß kein bezeichnenderes Wort — Alles, selbst das Wunderbare und das Mystische, auf das einfach Menschliche zurückzuführen verstand, wie jedes seiner Gedichte einen eigentümlichen Lebenspunkt hatte, und dennoch nur durch den Rückblick auf die Totalität des Dichters vollkommen zu verstehen und aufzunehmen war. Dieses reine, harmonische Glockenspiel erfreute mich so lange, bis ich es zu seinem Ursprung zu verfolgen, und mir über den Eindruck, den es auf mich hervorgebracht, Rechenschaft zu geben suchte. Und nicht ohne der Verzweiflung, ja dem Wahnsinn nahe gewesen zu sein, gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse. Wie weit ich nur noch von Erfassung des ersten und einzigen Kunstgesetzes, daß sie nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen solle, entfernt war, läßt sich nicht berechnen. Ich bedauere, daß die Führung eines Tagebuches, die ich mir vorgenommen, damals unterblieb; aber ich mochte nicht wühlen in meinen Wunden, und erinnere wenig mehr über jene Periode, als daß ich einen sehr langen und sehr finsteren Weg zurückgelegt und das Ziel früher erreicht als erkannt habe. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen

Manne untergehen muß, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sicheren Gebrauch seiner Kräfte gelangen will."

Den sehr langen und sehr finsteren Weg suchte sich Hebbel, wie mir aus dessen mündlichen Äußerungen und aus einigen mir vorliegenden Briefen an einen Jugendfreund bekannt ist, durch allerlei abenteuerliche Pläne zu kürzen. Zu solchen gehörte auch der Entschluß, Schauspieler zu werden; doch kam Hebbel bald wieder davon ab, da er spürte, daß ihm das Talent dazu mangle, und daß nur die Not jenen Entschluß gereift habe. Die Muße, welche ihm neben seinen Geschäften als Schreiber bei dem Kirchspielvogt seines Heimatsortes blieb, verwendete er, um ein bißchen Latein zu lernen. Er wollte alles aufbieten, um noch zu studieren; „zwar weiß ich nicht" — heißt es in einem seiner Briefe — „wie ich dies bewerkstelligen soll, aber es wird sich ja wohl ein Weg durch diesen Felsen auftun. Ich bitte Dich indes, hierüber gegen Niemand etwas zu äußern, indem ich es sogar hier gegen Jedermann geheimhalte. Der Teufel hole ein Leben, das selbst nicht weiß, wohin es führt . . . ." In seiner hilfsbedürftigen Lage verfiel er darauf, den selbigen Mann, der sein Seelenführer geworden, zu bitten, daß er ihm die Hand leihe, auch seine äußeren Fesseln abzustreifen; er wendete sich an Uhland. Die Antwort des Dichters trägt die Aufschrift: „Herrn C. F. Hebbel,

bei dem Kirchspielvogt Mohr in Wesselburen, in Norder-Dithmarschen in Holstein“ und lautet:

Tübingen, den 22. September 1832.

Sie haben, geehrter Herr, mir das Vertrauen bewiesen, sich in Ihrem Schreiben vom 9. d. M. mit dem Wunsche an mich zu wenden, daß ich Ihnen zu irgend einer Anstellung in Stuttgart, zum Behuf Ihrer weiteren Ausbildung, behilflich sein möge. Zu meinem Bedauern befinde ich mich in der Unmöglichkeit, Ihnen hierin gefällig zu sein. Seit dritthalb Jahren lebe ich nicht mehr in Stuttgart, sondern als Universitäts-Lehrer hier in Tübingen; auch mein bevorstehender Aufenhalt in der Hauptstadt, bei den Sitzungen der Stände-Versammlungen, wird nur ein temporärer, vielleicht kurzer sein. Für keines meiner Berufsverhältnisse bin ich im Falle, einen Gehilfen zu verwenden, und habe auch anderwärts auf Anstellungen keinen Einfluß. Zudem ist die Concurrenz um solche in unserer Gegend ausnehmend stark.

Daß Sie den Plan aufgegeben, auf die Bühne zu gehen, daran haben Sie gewiß wohl gethan. Ohne sehr entschiedenen Beruf für dieses Kunstfach ist die Lage des Schauspielers eine überaus mißliche. Ich finde das Bestreben, in eine der geistigen Fortbildung günstigere Lage versetzt zu werden, nur achtungswerth, halte aber doch für rathsam, nicht auf's Ungefähre auch ein beschränkteres Verhältniß zu verlassen, zu dem man öfters nach gemachten Erfahrungen gerne zurückkehren würde. Sie bemerken selbst, daß Sie an Ihren jetzigen engeren Kreis durch manches theuere Band gefesselt seien; zugleich zeigen die poetischen Proben, welche Sie mir mitgetheilt, daß es Ihnen auch

in diesem engeren Kreise nicht unmöglich gewesen, Geist und Gemüth auszubilden, sollten Sie nun in demselben nicht noch länger nach Ihren besten Kräften an Ihrer innern Entwicklung fortarbeiten wollen, bis sich auch äußerlich eine günstigere Wendung der Umstände zeigt, der Sie sich mit Sicherheit überlassen können?

Hochachtend Ihr ergebenster

L. Uhland.

Welche Wehmut faßt uns im ersten Augenblicke, wenn wir uns dieses Lebensbild vergegenwärtigen! Im herben Norden, nahe der trotzigen See, ein jugendlicher Poet, ungelenk, mit zagendem Flügel, wie ein versprengter junger Kranich, der noch nicht weiß, wohin! Im freundlichen Süden, auf einem blühenden Fleck Erde, ein gereifter Dichter, fest in sich ruhend, längst ein Born der Freude für die Welt, wie ein Sommervogel, der schon seinen anheimelnden Wald gefunden.

Uhland hatte gut geraten; aber einmal mußte sich Hebbel doch aus den engen Verhältnissen befreien und dafür den Preis zahlen, welcher gerade der Armut nicht erspart wird. Es war ein bitterer Weg, den Hebbel antrat, als er Holstein den Rücken wendete, und Bedrängnissen furchtbarer Art schritt er damals entgegen. Ob ihm zuweilen die Mahnung Uhlands nachgeklungen? ich weiß es nicht. Er war zuerst nach Hamburg gekommen, wo er das Gymnasium besuchte,

hatte dann die Universität Heidelberg bezogen, und bald darauf die Hochschule zu München, wo er sich auf längere Zeit niederließ. Eine Tagebuchnotiz erwähnt, daß er im Jahre 1836 Uhland persönlich kennen gelernt habe, wahrscheinlich auf der Durchreise in Stuttgart. An einer anderen Stelle im Tagebuch deutet Hebbel an, daß er in Uhland einen zugeknöpften Mann gefunden. — Die Gedichte, welche gegen das Ende seines Aufenthalts in Wesselburen, sowie in Heidelberg und in München entstanden waren, zeigen keinerlei Verwandtschaft mehr mit den früheren. Die Sinnlichkeit der Darstellung steuert jetzt gerade auf den Gegenstand zu, und hat das Verstandesspiel mit sogenannten Bildern energisch ausgestoßen. Daß dies ebenfalls eine Tat Uhlands ist, steht über jedem Zweifel. Ohne diesen Dichter hätte sich Hebbel schwerlich so frühe des Zierrats der Unpoesie entledigt, wäre er kaum so rasch zum Kerne der dichterischen Darstellung vorgedrungen. Nun sammelte er wählerisch seine lyrischen Produktionen und schickte das Manuskript von München aus an Uhland, den er ersuchte, daß er ihm zu einem Verleger verhelfe. Der Brief, der auf den Wunsch Hebbels antwortete, ist adressiert an Herrn Friedrich Hebbel (Ledergasse Nr. 5, über 3 Stiegen, bei Tischlermeister Schwarz) in München. Ich erwähne den an sich gleichgiltigen Umstand deshalb, weil die häuslichen Verwirrungen bei seinem

Miethherrn Hebbel die Anregung gaben zu seinem bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalena"; der Tischlermeister Schwarz ist ein Gevatter des Meister Anton. — Der Brief Uhlands lautet:

Stuttgart, den 2. Februar 1838.

Geehrtester Herr!

Als das Manuscript Ihrer Gedichte bei mir ankam, stand mir, aus Anlaß einer außerordentlichen Ständeversammlung eine längere Entfernung vom Hause bevor, und ich mußte mich mit den Vorbereitungen auf die Berathung eines Strafgesetzbuches beschäftigen. Um dieselbe Zeit waren mir mehrere poetische Handschriften zur Einsicht übergeben worden, und so Erfreuliches vorzüglich Ihre Sammlung darbot, so konnte ich doch für so verschiedenartige Gegenstände nicht über Zeit und Stimmung gebieten. Kurz vor meinem Abgang von Tübingen reiste Schwab, mein jetziger Nachbar, nach Stuttgart und übernahm es, mit Cotta über Ihren Wunsch zu sprechen; ich fügte zu diesem Behuf dem Manuscripte die Bezeichnung derjenigen Gedichte bei, von denen ich mir den günstigsten Eindruck versprach. Schwab's Erbieten war mir um so erwünschter, als ich selbst mit keiner andern Verlagshandlung in Beziehung stehe. Er brachte die Nachricht zurück, Cotta glaube bereits mehr Sammlungen lyrischer Gedichte in Verlag genommen zu haben, als dem Interesse seiner Buchhandlung zuträglich sei, habe jedoch das Manuscript in Händen behalten, bis ich nach Stuttgart komme. In der Kammer sprach ich Cotta nur flüchtig, und er gedachte der Sache nicht; ich wollte ihn daher an einem freieren Tage besuchen, traf ihn

aber nicht zu Hause. Inzwischen hat er sich bei dem in seiner Druckerei ausgebrochenen Brande eine Halsentzündung zugezogen und liegt zu Bette. Sobald ich erfahren, daß er wieder zugänglich ist, werde ich Sorge tragen, daß seine Erklärung, und, wenn diese nicht entsprechend ausfällt, das Manuscript Ihnen wieder zugehe. Ein guter Erfolg ist freilich unter den angeführten Umständen zweifelhaft, aber es konnte auch nicht rascher angedrungen werden, um nicht eben dadurch einen Anlaß zur Ablehnung zu geben. Die Verleger schlagen auch selten gerne den Betrag des Honorars vor, und über Ihre Erwartungen in dieser Hinsicht haben Sie nichts bemerkt. Eine noch etwas weiter gehende Sichtung, namentlich in Betracht einiger humoristischen Stücke, würde ich jedenfalls angerathen haben. Man thut immer gut, nur mit dem Besten, was man zu geben hat, zuerst aufzutreten; späterhin fällt es oft schwer, sich dessen wieder zu entledigen, was man selbst nicht mehr billigt.

Mögen Sie aus Obigem wenigstens meinen guten Willen und die freundschaftliche Hochschätzung ersehen, womit ich verbleibe Ihr ergebenster

L. Uhland.

Dem Briefe lag ein Blatt bei, worauf von Uhlands Hand die Gedichte, die ihm als die besten erschienen, bezeichnet waren: Mutterschmerz, An Hedwig, Spuk, Das letzte Glas, An den Tod, Nachtlied, Das alte Haus, Bubensonntag, Der junge Schiffer, Zwei Wanderer. Auf diese Stücke schaute Hebbel in späterer Zeit immer wieder als auf diejenigen zurück, die er billigte

und lieb hatte. Die Bemühungen Uhlands bei Cotta hatten keinen Erfolg. Die erste Sammlung der Gedichte Hebbels erschien erst 1842 bei Hoffmann und Campe.

Uhlands liebreiches Entgegenkommen, und vor allem die stillen Wirkungen, die sein Genius unbewußt auf Hebbel geäußert, standen wie Sterne an dem vielfach umdüsterten Himmel des stürmenden und unglücklichen Poeten. Als ihm einmal etwas Bitteres zugefügt wurde, und zwar von Jemand, dem er Dank schuldete für empfangene Wohltaten, da war sein bängster Stoßseufzer zugleich ein Preis des edlen Uhland: „Ich weiß es voraus, man wird mich undankbar schelten. Ich bin's nicht. Aber freilich bin ich dankbarer für die Wohltaten, die meinem Geist, als für die, die meinem Körper erzeugt werden. Ich bin Uhland dankbarer, als all den Leuten, die mir hin und wieder zu essen geben."

Wie man durch leibliche Schmerzen hindurch denken kann, so dichtete Hebbel durch Leiden aller Art hindurch, welche während seines zweiten Aufenthalts in Hamburg an ihm nagten und zerrten. Das Mißtrauen in sein schöpferisches Vermögen, dem ein gewaltiger Wurf: die „Judith", geglückt war, und das sich vor dem Entstehen dieses Dramas, wie nach demselben, oft und unabweisbar geltend machte — die beste Gewähr des Dichterberufes — dieses Mißtrauen wich nun vor-

läufig einem geistigen Rausche, der jede Qual vergaß, die der Poet erduldet, und jedes drohende Leid der nahen Zukunft verdeckte. Die junge Literatur, die in Hamburg ihren Vorort hatte, trug dem neuen Dichter und dem neuen Werke eine zwischen ängstlicher Überraschung und aufrichtiger Bewunderung geteilte Anerkennung entgegen. Hebbel aber lechzte nach der Zustimmung eines Höheren; wie würde Uhland sprechen! dachte er bei sich, und sendete die „Judith“ dem Meister mit folgendem Schreiben:

Hochverehrter Herr!

Ich bin so frei, Ihnen hiebei ein Exemplar meines ersten dramatischen Versuchs zu übersenden. Sie wissen aus meinen früheren Briefen, in welch' einem innigen Verhältniß Sie zu meiner geistigen und poetischen Ausbildung stehen, und wie unbedingt die Verehrung ist, die ich Ihnen zolle; ich könnte Ihnen mißfallen, wenn ich dies Alles noch einmal aussprechen wollte. Sie mögen aber hieraus schließen, wie wichtig mir Ihr Urtheil über ein Werk sein muß, das mir ganz aus Geist und Herzen floß, und das ich, bei klarer Erkenntniß vieles Tadelnswerthen und Mangelhaften in den Einzelheiten, doch in seiner Totalität nicht für mißlungen halten kann. Sie werden mich daher gewiß nicht zudringlich finden, wenn ich Sie um ein Urtheil über mein Stück ersuche; an einem einfachen Wort von Ihnen, sei es günstig oder nicht, liegt mir mehr, als an einem Trompetentusch der gesammten deutschen Journalistik, den ich, wenn ich nur zu Gegendiensten bereit wäre, leicht hervorrufen könnte. Ich weiß, daß derjenige, der an den

Schöpfer von „Herzog Ernst“ und „Ludwig der Baier“, Dichtungen, die ich in ihrer lautern Eigenthümlichkeit und ihrer großartigen Symbolik durchaus den höchsten dramatischen Erzeugnissen beizähle, eine solche Bitte richtet, sehr viel wagt, auch bin ich auf jeden Ausfall Ihres Urtheils gefaßt, nur nicht auf Ihr Stillschweigen; dieses würde mir unendlich weh thun.

Hamburg, den 17. Februar 1840.

Mit vollkommener Hochachtung

Ihr aufrichtigster Verehrer

Friedrich Hebbel.

Uhland antwortete nicht. Er mochte von der seltsamen, ungebändigten Dichtung nicht angenehm berührt, etwa von ähnlichen Empfindungen erfüllt worden sein, wie sie in Goethe aufstiegen, als er, Iphigenie an der Hand, aus Italien kam, und ein für die Räuber und den Ardinghello schwärmendes Publikum fand. Auch hatte sich Uhland eben wieder seinen, von den zuckenden Neugeburten des Tages weit abliegenden Gestalten der deutschen Sagenwelt mit verstärkter Neigung zugewendet, da er durch die Schnödigkeiten der württembergischen Regierung, die er erst kürzlich erfahren, zu seinen Volksliedern und Mythen wie an einen Zufluchtsort gedrängt worden war. Welche Aufnahme konnte an dieser Stätte die von ihrer eigenen Schönheit trunkene Judith, das mit den Gedanken der reflektierenden Gegenwart und mit dem narkotischen

Dufte des Orients zugleich geschwängerte Drama finden! Uhland stand in seinem schwäbischen Lande, das einst, wie er selbst so schön sagt, ein Saal des Gesanges war, den schlanken Berg vor sich, auf dessen Gipfel einst das Stammhaus der Hohenstaufen sich erhoben, und führte hier der Jugend, die ihm lauschte, die Dichtergebilde der vergangenen Zeit farbenhell, wie sie ihm vor der Seele schwebten, vorüber. Was hatten hier Hebbels Holofernes und das wilde Judenmädchen zu suchen!

Hebbel erblickte in dem Schweigen Uhlands den schlagendsten Beweis dafür, daß zwischen Jugend und Alter kein Verhältnis möglich, und stemmte sich so auf Momente verdrossen gegen den verehrten Meister. Doch die schmerzliche Stimmung gewann nicht weniger Gewalt über ihn. „Es ist doch sehr schroff von Uhland," klagte er, „daß er mir auf meinen so bescheidenen Brief, womit ich ihm meine Judith sandte, kein Wort erwidert. Dem Dichter bleibt lebenslang meine Verehrung, dem Manne und Charakter meine tiefe Achtung; aber mit seiner Persönlichkeit bin ich soweit fertig, daß ich zwischen uns beiden kein Verhältnis mehr für möglich halte. Dies tut mir weh, denn wer mag sich mit seiner Liebe abgewiesen sehen!" Hebbel irrte. Das klare, wohlwollende Gemüt Uhlands enthüllte sich ihm nach wenigen Jahren wieder aufs unzweideutigste.

Es war im Hochsommer 1842, da unternahm Uhland eine größere Reise nach Norddeutschland und Kopenhagen. Er brachte in Hamburg ein paar Tage zu, und fand hier auch den Weg zu Hebbel. Am 29. Juli schrieb dieser in sein Tagebuch:

„Heute hatte ich einen Besuch von Uhland. Gestern mittag sah ich seinen Namen in der Fremdenliste, mitten zwischen so viel anderen gleichgiltigen Namen; es durchzuckte mich elektrisch, und ich machte mich auf der Stelle auf nach seinem Hotel, traf ihn aber nicht mehr zu Hause und ließ ihm einen schriftlichen Gruß nebst meinen Gedichten zurück. Heute morgens wiederholte ich meinen Besuch zur rechten Zeit, und traf seine Frau; er war schon auf der Bibliothek. Heute nachmittags kam er zu mir, freilich nur auf einen Augenblick, da der Wagen mit seinen Damen vor dem Hause hielt. Er war sehr herzlich und liebevoll, als ob wir alte Freunde wären, nicht starr und kalt, wie die Meisten ihn finden, und wie ich ihn 1836 auch fand. Äußerst anspruchslos, schwer im Reden, aber auf eine naive, rührende Weise. Freue mich."

Das ist ein lichter Punkt in der gärenden Zeit des jungen Hebbel, ein Augenblick wahrhafter Demut in der Epoche seines Übermutes, den das durch die Produktion der „Judith" und der eben entstandenen „Genoveva" hervorgerufene Kraftgefühl des Dichters geweckt hatte. Würde z. B. Gutzkow, der damals den

Feldherrnstab in der Journalistik und auf der Bühne schwang, über das Trauerspiel des kecken Neuerers schweigend hinweggegangen und denselben keiner Antwort gewürdigt haben, Hebbel hätte dann sicherlich in Ausbrüchen des Zorns seinem beleidigten Herzen Luft gemacht und nicht leicht wieder eine versöhnliche Haltung angenommen. Aber Uhland durfte noch so spröde sein, es tat, wie wir gesehen, der Empfindung Hebbels für ihn keinen Eintrag; er betrachtete sich dem teuern Manne gegenüber nach wie vor als Schüler, der Verfasser eines Stückes, das Aufsehen erregt hatte, ganz so, wie einst der unbedeutende Kirchspielschreiber in Wesselburen. Und auch in der Zeit seines Ruhmes, als er bereits zu den hervorragenden Dichtern gezählt wurde. welche unserer neuesten Poesie ein unverwischbares Gepräge aufgedrückt, galten ihm die mäßig anerkennenden Worte, welche Uhland seinen Leistungen gespendet, ungleich mehr, als die volleren Akkorde des Lobes, die er von den damaligen Führern der Literatur empfangen. Als ich auftrat, meinte er einmal, da versahen sie mich selbst mit Flügeln, und hoben und ermutigten mich auf alle mögliche Weise. Als ich aber zu fliegen anfing und geschickter und schneller als sie erwartet, da legten sie auf mich an, um mich herunter zu schießen.

Wenige Wochen vor Uhlands Besuch bei Hebbel in Hamburg war bei Uhland in Tübingen Nikolaus

Lenau eingetroffen, das letztemal vor dessen ausbrechendem Wahnsinne. Uhland hatte ihm aus seiner Abhandlung über das Volkslied vorgelesen und ihm den Ausruf entpreßt: Das sei wieder einmal ein Klopfen an der rechten Tür, am Herzen — in einer Zeit der Abstraktion sei das wieder Naturboden. — Als ob sinnbildlich eine entschwindende und eine aufdämmernde Periode der deutschen Dichtung zu einem Scheidegruße zusammengekommen wären, so mutet Einen das Begegnen dieser drei Poeten an.

Von Hamburg reiste Uhland nach Kopenhagen, und einige Monate später ging auch Hebbel dahin ab.

Die Beiden sahen sich nicht wieder von Angesicht zu Angesicht. Während Uhland keinen lebhaften Anteil mehr an der Poesie der Gegenwart zeigte, sondern ausschließlich in seiner Wissenschaft lebte, in deren Dienst er auch den Dichter mit hinübergenommen hatte, legte Hebbel in seiner Entwicklung Stufe für Stufe zurück, hielt auf einer jeden die geistigen Züge Uhlands wie ein wertes Vermächtnis fest und bewahrte bis an sein Ende den Gedanken an die Segnungen, die ihm durch Uhland geworden.

Wer mit Hebbel intimer verkehrte, der wird wahrgenommen haben, daß derselbe, wo sich eine Gelegenheit ergab, über lyrische Poesie zu sprechen, am liebsten Uhland als Beispiel wählte, um an ihm den Sieg der reinen Kunst zu veranschaulichen, oder an seinem Licht

den Schatten zu messen, den die Gebilde einer verdächtigen Kunst werfen. Von Uhland hatte er den Widerwillen gegen alles „Sublime“ im Ausdruck, gegen den Tropenluxus eingesogen. Auf Uhland wies er hin, wenn er die Unart der lyrischen Poesie geißelte: sich selbst zu besingen, über die Würde des Sängertums in Verzückung zu geraten und stets an die Wunder zu mahnen, die sie schon verrichtet habe; sie sei dann am weitesten davon entfernt, neue Wunder zu wirken. Spott und Entrüstung wechselten bei ihm ab, wenn er der „nagelneuen Heroen“ gedachte, die ab und zu auftauchten und unter dem Beifallsjubel der Menge Uhland zu überflügeln wähnten. Es sei ein trauriges Zeichen, rief er, daß diese frische, kerngesunde Erscheinung, aus der das ganze mittelalterliche Deutschland lyrisch singe, wie es aus Goethes „Götz“ dramatisch spreche, zunächst in einem Wüstenmaler den Rivalen finden, dann gar durch einen Totenvogel in den Hintergrund gedrängt werden konnte. Aber welche Riesen seien wieder Freiligrath und Lenau, die doch neben Uhland kaum sichtbar blieben, gegen ihre Nachfolger!

An schönen Sommerabenden und in traulichen Winternächten, wenn das Gespräch Hebbels sich zu einem poetischen Monolog zu verdichten schien, da geschah es oftmals, daß Hebbel plötzlich, wie um einen Ausweg zu finden für die überquellende Empfindung, Uhland'sche Gedichte zu rezitieren anfing; er betete

dann gewöhnlich einen ganzen Rosenkranz der hold-seligen Lieder und Balladen herunter. Ich entsinne mich eines Julinachmittags mit Hebbel im Waggon auf einer Reise nach Prag, als er durch den Anblick eines Schwarms weißer Schmetterlinge, welche eine Strecke weit unseren Zug begleiteten, auf die Poesien Uhlands gelenkt wurde: „Sind seine Lieder nicht wie diese Falter im Sonnenschein?!" Stundenlang sagte er nun Gedichte Uhlands her, und streute Bemerkungen über ihre Anmut, über die Keuschheit der Darstellung und über den Dichter selbst ein. Mir war zu Mute, als ob ich ein Vogelnest allmählich hätte zusammen-tragen sehen. — „Ich kenne nur ein einziges Früh-lingslied," pflegte Hebbel zu sagen, ‚die linden Lüfte sind erwacht', oder kennen Sie noch eins, dann bitte ich darum." Den „Mohn", das „Singethal", „Traum", den „Schenk von Limburg", „das Schloß am Meere" hörte ich ihn unzählige Male sprechen; ich sehe ihn vor mir, wie er sich auf dem Wohllaute dieser Verse, auch figürlich genommen, wiegte.

Mit einem wonnigen Behagen erzählte er mir, wie Uhland, als er ihn in Hamburg besuchte, die Ge-dichte, die ihm besonders gefielen, in halben Worten, mit lächelndem Gesicht und nickendem Haupte gelobt habe: „Junge Mutter", „Zwei Wanderer", ja, ja — das ist's!" So lobte der alte Uhland — setzte Hebbel hinzu, und dabei funkelte das blaue Auge, und innere

Zufriedenheit spiegelte sich in seinem Antlitz*). Die Mischung von Kargheit und Unbehilflichkeit im Reden Uhlands bezeichnete er mit „taubstumm", ein Ausdruck, den er mit Vorliebe dort anwendete, wo er naives Leben wahrnahm, das sich äußerlich nicht recht zu geben verstand. Prächtig bezeichnete Schwab diese Seite der Natur in Uhland: „Du liebest nicht das laute Lieben." — Hatte Hebbel Ursache, jungen Leuten vorlautes Benehmen gegen das erprobte Verdienst oder Selbstüberschätzung vorzuwerfen, so sagte er zuweilen: das hätte ich vor dem alten Uhland nimmer gewagt! — Wie ganz anders stand ich Uhland gegenüber mit meinem Talent! Daß dieser Dichter nur einen Frühling gehabt, keinen Sommer und keinen Herbst, betrachtete Hebbel als etwas Seltsames in der Geschichte der Poeten; aber freilich begriff er nicht, wie man zweifeln könne, daß Uhland zu jeder beliebigen Zeit habe Gedichte „machen" können, die manchem geschätzten Erzeugnis berühmter Lyriker nicht nachge-

*) Uhlands Verhalten gegen Hebbel, schon nachdem sich dieser brieflich an ihn gewendet hatte, war ein vollgiltiger Beweis, daß Uhland die lyrischen Proben des jungen Holsteiners wirklich schäßte. Denn wie aus dem neuesten, nebenbei bemerkt, köstlichen Buche über Uhland erhellt, das, als Manuskript gedruckt, dem Publikum leider noch nicht zugänglich ist, war Uhland von lyrischen Zusendungen alljährlich arg heimgesucht, beantwortete aber die Briefe der angehenden und verkannten Talente in der Regel nicht.

standen hätten*). Die von Uhland versprochene Abhandlung über das Volkslied erwartete er mit Sehnsucht, und da sie durchaus nicht kommen wollte, so meinte er, Uhland werde die schwierigste aller ästhetischen Aufgaben, nämlich die Geheimnisse der Lyrik zu entwickeln, als zu lösen unmöglich erachtet haben. Die fragliche Abhandlung ist übrigens dem wesentlichen Inhalte nach fertig, und wird binnen kurzem erscheinen.

Als Hebbel seine Gedichte in einer Gesamtausgabe geordnet, bei Cotta erscheinen ließ, da widmete er dieselbe „dem ersten Dichter der Gegenwart, Ludwig Uhland, in unwandelbarer Verehrung", und setzte die Widmungsverse unter der mysteriösen Überschrift: „An —" auf die letzte Seite des Buches.

Ich seh' Dein Haupt mit Lorbeern reich bekränzt,
Doch auch vom Schnee des Alters weiß umglänzt.
O, kauftest Du, der Welt, wie Dir, zum Glück,
Jetzt für den Kranz die Locken Dir zurück!

Du wurdest durch den Ruhm, der Dich verklärt,
Des Lebens, das er kostet, doppelt wert:
Warum versagt Dir die Natur den Preis?
Welch' einen Jüngling gäbe solch' ein Greis!

---

*) Franz Pfeiffer erzählte in seinem trefflichen Vortrage über Uhland, es habe einmal ein junger lyrischer Dichter Uhland gefragt, warum er seine Muse so lange ruhen lasse? und Uhland habe lachend erwidert: die Muse läßt m i c h in Ruhe.

Ein Exemplar der Sammlung schickte er an Uhland mit nachstehendem Briefe:

Hochverehrter Herr!

Vor einem vollen Viertel-Jahrhundert, im September **1832**, wandte sich ein junger Mensch aus dem fernen Holstein brieflich an Sie und trug Ihnen vor, was er auf dem Herzen hatte; Sie waren auch wohlwollend genug, ihm beschwichtigend und tröstend zu antworten. Dieser junge Mensch war ich. Sie haben seitdem viel erlebt; Sie haben, nachdem Sie schon in Ihrer Jugend Zeuge der Auflösung des alten deutschen Reichs und des Untergangs Napoleon's gewesen waren, abermals Throne stürzen und Könige flüchten, ja Parlamente zusammenrufen und wieder auseinanderjagen sehen, und nicht, ohne selbst durch Rath und That mit einzugreifen. In diesem Wechsel der Dinge, der die Menschen in der Regel auch noch wankelmüthiger zu machen pflegt, als sie an sich schon sind, ist es ein wohlthuendes Gefühl, auf etwas Beharrendes zu stoßen und sich zu überzeugen, daß nicht Alles im Wirbel untergeht. Vielleicht spüren Sie etwas davon, wenn Sie die Widmung des beifolgenden Buches lesen. Sie wird Ihnen beweisen, daß die Verehrung, die der Jüngling Ihnen zollte, auch noch die Brust des Mannes erfüllt, und dieser mußte bereits unendlich viel von dem fallen lassen, was er ehemals festhielt, und hat sich selbst in Wissenschaft und Kunst redlich bemüht. Nehmen Sie die Gabe in dem Sinne an, in welchem ich sie biete, und erfreuen Sie Sich noch lange eines heitern Greisen-Alters.

Wien, 21. September 1857.

In unwandelbarer Hochachtung
Friedrich Hebbel.

Uhland antwortete Folgendes:

Tübingen, 5. April 1858.

Verehrter Herr!

Als Ihr erfreuendes Geschenk mir zukam, war ich in einer Arbeit begriffen, die zur Erledigung drängte, und mich nach anderen Seiten in mehrfachen Rückstand brachte. Zweimal war dazwischen durch schmerzliche Anlässe meine Abwesenheit von hier herbeigeführt, und dadurch wurde der Abschluß jener Arbeit weiter hinausgerückt. Außerdem hat es mit dem Erscheinen einer neuen Auflage meiner Lieder, die ich Ihnen als kleine Gegengabe zusenden wollte, etwas länger angestanden, als ich gemeint hatte. Nun aber ist mir von der Cotta'schen Buchhandlung die Nachricht geworden, daß soeben das für Sie bestimmte Exemplar abgegangen sei, und ich darf nicht auch dieses unbegleitet lassen von dem herzlichsten, wenngleich verspäteten Danke für allen Genuß, den Ihre reichhaltige Sammlung mir verschafft hat (ich nenne nur den dithmarsischen Bauer) und fernerhin gewähren wird, namentlich noch für die überaus freundliche Gesinnung, mit der Sie mir auf das schöne Buch ein besonderes Anrecht eingeräumt haben.

In freundschaftlicher Hochachtung

L. Uhland.

Mit diesen Zeilen war das persönliche Verhältnis der beiden Dichter, von denen auch der jüngere „seines Daseins Kreise vollendet hatte", durch ein sichtbares Zeichen abgeschlossen. Die Individuen mußten sich gegenseitig fremd bleiben, da Uhland nur noch in die Dich-

tung des Altertums schaute, Hebbel dem Hüter der Sage und der volkstümlichen Poesie auf dessen vielverschlungenen Pfaden niemals gefolgt war.

Als die Nachricht vom Tode Uhlands in Wien eintraf, da schrieb Hebbel unter dem Eindrucke der Trauerbotschaft: „Der einzige Dichter, von dem ich ganz gewiß weiß, daß er auf die Nachwelt kommt, nicht als Name, sondern als fortwirkende, lebendige Persönlichkeit — — —"

Wien, November 1865.

V. [19.]

Friedrich Hebbel. (Friedrich Hebbels sämtliche Werke. Erster und zweiter Band.) [Besprechung.]

(Wiener Zeitung. Jg. 1866, Nr. 2 vom 2. Januar, S. 9 f. Feuilleton.)

Friedrich Hebbel ist kein Dichter, mit dem man leichthin fertig werden kann, den man in einer müssigen Stunde auf sich wirken läßt, ohne sich weiter um das Wohlgefallen oder Mißfallen zu kümmern, das er erregt hat. Friedrich Hebbel ist eine tiefe, von Widersprüchen vielfach durchkreuzte Natur, welche Teilnahme und Abneigung, Zustimmung und Abwehr nicht selten in einem und demselben Augenblick herausfordert. Sie fesselt ebenso wie sie befremdet, sie reißt ebenso zur Bewunderung hin wie sie Angst einflößt, sie wirkt ebenso mit der Fülle der Anschauung wie mit der Pein

des Denkens. Die gedrungene Kraft und das überreizte Leben haben sich in Hebbels Darstellung geteilt. Er hat Stoffe gewählt und so behandelt, daß der oberflächliche Betrachter verleitet werden kann, ihn für einen Wahlbruder Christian Grabbes und Georg Büchners zu halten, er hat aber auch Gebilde geschaffen, welche dem Höchsten in der Kunst so nahe kommen, daß es eines sicheren Blicks und einer empfindlichen ästhetischen Wage bedarf, um die ihnen gebührende Anerkennung vor der Überschwänglichkeit zu bewahren. Daß Deutschland bedeutendere Dichter gehabt als er war, das wußte der als ungemein selbstbewußt verschrieene Poet genau: aber in dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit er seine Kunst ausübte, glaubte er dem größten seiner Vorgänger nicht weichen zu brauchen. Und dazu hatte er ein gutes Recht. Einen Nachzügler nannte er sich, eine Nischenfigur, bei der man vielleicht dereinst nicht ohne Interesse verweilen werde, wie bei Franz Grillparzer und Heinrich v. Kleist. Zählt er auch hinsichtlich der Form, in der sein Genie hervortrat, zu jenen Dichtern, welche sich auf einsamen, unwegsamen Pfaden gefielen, und welche uns zu Zeugen all der Bluts- und Schweißtropfen machten, die ihnen ihre inneren Kämpfe gekostet haben, so war er doch in der Unerbittlichkeit seines Ringens den ersten Dichtern seines Volkes verwandt, und so hat er doch die großen Kulturstraßen, auf denen diese Dichter einherschritten, niemals aus dem

Gesicht verloren, ja er hat sie in manchen seiner Werke selbst betreten. Die Erkenntnis dessen, was in der Poesie natürlich und einfach ist, war Hebbel in hohem Grade verliehen. Sie hatte sich schon zu der Zeit in ihm ausgebildet, als er, ein kecker Neuerer, in die Literatur stürmte, als er die sogenannten Kraftproduktionen mit eigenen vermehrte, als er die Dramen „Judith" und „Genoveva" schrieb. Ferne war ihm die Zuversicht der eigensinnigen, willkürlichen Poeten, an denen die Geschichte unserer Dichtung leider so reich ist, und in dem unheimlichen Kreis, der den produzierenden Dichter gebannt hielt, leuchtete dem erkennenden Dichter das ewige Licht der einfältigen Kunst. War doch für Hebbel schon in den Tagen, da ihn die Darstellung des Maß- und Grenzenlosen dämonisch umstrickte, die Ilias das vollendetste Gedicht, dauernder als Shakspeare; denn die Ilias, meinte er damals, hänge nicht, wie alles Spätere, von dem menschlichen Gedanken über die Welt ab, nur von der Welt selbst. Allerdings mangelt deshalb den Jugendwerken Hebbels die Naivetät des Bizarren, die Unbefangenheit des Ungeheuerlichen, die wir z. B. in den Stücken Reinhold Lenz' wahrnehmen. Denn das Bewußtsein vom Ideal der Kunst prägte den Verirrungen Hebbels eine gewisse Sicherheit auf und nun dünkte es dem Publikum zuweilen, der Dichter peinige es mit Absicht. Dafür aber sind seine Dramen geschlossener im Bau als die der Poeten, denen

er ähnelt, sie sind mit künstlerischer Weisheit gegliedert und sie tragen vor allem die Gewähr in sich, daß sich der Dichter zu einer reineren Sphäre emporschwingen werde. „Den absonderlichen Poeten“ — sagte einmal Hebbel in einem Briefe, „ist es immer nur um die Absonderlichkeit selbst, um die unnütze und unfruchtbare Spannung der Phantasie zu tun, die sich einer Sackgasse gegenüber wohl einstellen muß. Ich dagegen gehe, wenn ich nicht irre, beständig auf die Selbstkorrektur der Welt, auf die plötzliche und unvorgesehene Entbindung des sittlichen Geistes aus und wenn ich mich daher mit ihnen zuweilen auf demselben Wege finden mag, so ist mein Ziel doch von dem ihrigen unendlich verschieden.“

Will man Hebbels dichterische Tätigkeit, in bezug auf das Drama, in Perioden abgrenzen, so ergeben sich deren drei. Die erste umfaßt: „Judith“, „Genoveva“, „Maria Magdalena“ und „Der Diamant“. Die zweite umfaßt: das Fragment „Moloch“, „Ein Trauerspiel in Sizilien“, „Julia“, „Der Rubin“ und „Herodes und Mariamne“. Die dritte umfaßt: „Michel Angelo“, „Agnes Bernauer“, „Gyges und sein Ring“, „Die Nibelungen“ und das Fragment „Demetrius“.

In den Dramen der ersten Periode springen die ungewöhnlichen Vorzüge Hebbels ebenso deutlich hervor, wie dessen Schroffheiten und Auswüchse. Die Energie der Zeichnung, die Stärke der Motivierung und die

Naturlaute der Leidenschaft haben in diesen Dramen ein, wie man wähnt, unauflösliches Bündnis geschlossen mit dem Gewaltsamen, Überkräftigen und Gezwungenen. Aber der Übermut des jugendlichen Dichters, das Feuer des sich zum ersten Male regenden Genies und die Kühnheit des Entwurfs können über die Bedenken und über den Widerstand hinausheben, welche durch jene störenden Elemente wachgerufen werden. Anders verhält es sich mit den Dramen der zweiten Periode. Hier ist der Dichter zur Besinnung gekommen und zugleich hat sich ein Trotz in ihm festgesetzt, der das zähe verteidigt, was aus dem jüngeren Hebbel von einer inneren Macht getrieben, hervorgebrochen war. Dem Kunstverstande sich beugend, der nun vernehmlicher zu ihm spricht, mäßigt er das Detail des Grausigen, zügelt er die gequälten Empfindungen und bringt er die Ausschreitungen, die sich in seinen früheren Dichtungen wildwachsend gezeigt haben, sozusagen in ein System. Er will die Schlangenhaut der ersten Entwicklung abstreifen, aber es gelingt ihm noch nicht; er wird gallig, wo er bedächtig, er wird rechthaberisch, wo er überlegen sein will; er hat sich, um seiner Judith ein Wort zu entlehnen, ordentlich in die Vernunft hineingespielt wie in einen Kerker, und es ist hinter ihm zugefallen schrecklich, fest, wie eine eherne Tür. Das beweisen zumeist das „Trauerspiel in Sizilien“ und „Julia“. Nur in „Herodes und Mariamne“ gelangt Hebbel auf seinem schweren Übergangswege

zu größerer Freiheit. Erst im „Michel Angelo“ atmet der erneute, geklärte Dichter, aus der „Agnes Bernauer“ sieht er bereits mit heiteren Augen, um im „Gyges“ wieder, zum letzten Male, auf seine Lieblingsthemen zurückzugreifen, wobei schon die Schönheit der Form und die Wärme des Kolorits mit den psychologischen Spitzfindigkeiten versöhnen. In den „Nibelungen“ endlich und im „Demetrius“ entfaltet sich sein dramatisches Vermögen in einfacher Größe und die Trauer der Tragödie legt vor dem Dichter ihre Schleier ab.

Soll in wenige Sätze zusammengefaßt werden, was Hebbel charakterisiert, was er, im Ganzen und Großen genommen, ist, so ließe sich sagen: Er ist der Dichter des Fragwürdigen, Ungewöhnlichen, seltsam Verschlungenen in der menschlichen Natur. Wie er Zwielichtgestalten liebt, nämlich Menschen zwischen helle und nächtige Anlagen gestellt, so vertieft er sich auch mit Behagen in die Dämmerzustände der Seele und legt auf die Darstellung der Übergänge das meiste Gewicht. Wo die Gesundheit bereits kränkelt, wo die Krankheit erst Heilung verspricht, wo das Gute zum Bösen neigt, das Böse durch einen Faden mit dem Guten zusammenhängt, dort verweilt seine Muse gerne. Ihn reizt das Vorgeschichtliche, Mythische, weil dieses auf den Dämmerzustand der Völker hinweist, wie es aus ihm hervorgeht. Und wenn Hebbel geschichtliche Gegenstände wählt, so sind es in der Regel solche, an

denen sich das Aufeinanderstoßen und Ineinanderwirken zweier Zeitalter veranschaulichen läßt, also die weltgeschichtlichen Krisen. Seine „Judith“, „Genoveva“, sein „Gyges“ und seine „Nibelungen“ behandeln sagenhafte Stoffe und in letzterem Drama geht die Trennung zweier Zeitalter vor sich. Sein „Herodes“ steht zwischen der untersinkenden jüdisch-römischen und der aufsteigenden christlichen Epoche, sein „Demetrius“ an der Scheide des erstarrten und des in Gärung geratenen Rußlands. Sogar in dem bürgerlichen Trauerspiele „Maria Magdalena“ bildet der Kampf einer alten und neuen Zeit den geistigen Mittelpunkt des Dramas. Den Sturm der Leidenschaft, ihre gewaltigen Schläge hat Hebbel selten dargestellt, doch häufig ihre gewitterhafte Schwüle, ihr fieberartiges Geriesel. Wo ihm das Erstere gelang, da brachte er es zu einer Erhabenheit des Furchtbaren, wie wir sie bei keinem seiner Zeitgenossen antreffen; wo er das Letztere tat, da geschah es mit einer Meisterschaft, für die ihm nicht alle Welt dankbar gewesen. Die Unerbittlichkeit seiner Motivierung müssen wir auch dann anerkennen, wenn wir dieselbe an der Wunderlichkeit der von ihm gebrauchten Motive messen. Und sind auch nicht alle seine Gestalten wirkliche Menschen, wie z. B. sein Meister Anton, sind auch viele nur Hebbel'sche Menschen, sie haben doch Fleisch und Bein, man kann sie greifen, wie die Wesen, von denen Goethes „Prometheus“ spricht:

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich, — — —

Aber ungeachtet der eigensinnigen Kraft Hebbels, die sich ins Ungeheuerliche ausdehnte, wie sie sich zum Großartigen steigern konnte, ungeachtet seines brütenden Tiefsinns, der im Raffinement sich verlor, wie er an die verborgensten Geheimnisse der Menschenbrust zu rühren verstand, zerbrach er weder jemals die Schranken der Kunst, noch verdüftelte er irgendwie die künstlerische Form. Mit dem verhängnisvollen Triebe, sich in die Krankheitsprozesse der gemarterten Kreatur einzuwühlen, verband er die sichere Hand, welche bei den heftigsten Zuckungen des Gedichts dasselbe beherrscht, und bei der unbezähmbar scheinenden Gier des Einzelnen, über den Grundriß des Kunstwerks hinauszuschwellen, hielt er die Hauptlinien des Bildes unwandelbar fest. Doch all dies wäre nicht hinreichend, ihn zu dem hervorragenden Dichter zu stempeln, der er ist, wenn seinem Genie nicht auch die Fähigkeit innegewohnt hätte, sich zu läutern, ohne in dieser Läuterung die ergiebige Kraft der dichterischen Ader einzubüßen. Wir sehen ihn im Ganzen und Großen stetig aufwärts steigen und sich zu einer Klarheit und und Einfachheit emporarbeiten, welche von manchem

hochbegabten Dichter, der so gewaltsam wie Hebbel begonnen hat, nicht erreicht worden ist. Dabei muß man erwägen, daß das durch bittere Not und Entbehrungen getrübte Leben Hebbels, daß die Herbheit des Stammes der Dithmarschen, deren Sohn er ist, so wie die an den Idealen der Kunst nagende Gegenwart zu dem Feinde einer fröhlichen Entwicklung, der in des Dichters eigener Brust saß, wie zu einem willkommenen Bundesgenossen sich gesellt hatten.

Wohl ist er der Dichter des „Trauerspieles in Sizilien", wie ihn die Gegner zu nennen pflegten, er ist aber auch der Dichter des Nibelungen-Dramas, das die Summen auszahlte, die seine „Judith" verheißen.

Nicht nur als Dramatiker war Friedrich Hebbel tätig, er war es auch als epischer und lyrischer Dichter. Sein erzählendes Idyll „Mutter und Kind" und seine „Gedichte" fallen schwer in die Wagschale, wenn man von seiner ungewöhnlichen Bedeutung spricht. Der Dichter des Tragischen und des Männlichen in unserer Zeit — wie ihn Karl Frenzel treffend bezeichnete — er hat in den ersten Gesängen des kleinen Epos die schöne Menschlichkeit geschildert und sich zu einer Ruhe des Empfindens und Darstellens gesänftigt, die der voreilige Beurteiler seiner Natur ihm niemals zugetraut hätte. Und er hat in den Gedichten seine Gemüts- und Gedankenwelt in einer Weise abgespiegelt, daß wir mit

seinem Ich vertraulich werden, ja, daß wir es liebgewinnen, durch dessen Eigentümlichkeit hindurch ins allgemeine Welt- und Menschenschicksal hinausblicken und von ihnen weg duldsamer und williger zu seinen Dramen zurückkehren. Die Gedichte bergen den Schlüssel, der uns die geheimsten Fächer des Tragikers öffnet.

Und wenn wir uns dem Denker zuwenden, wie er sich uns in den Abhandlungen und Kritiken offenbart, so ist auch hier die Ausbeute keine geringe. Da werden uns Fernsichten eröffnet in Gebiete, die an die Endpunkte menschlichen Erkennens stoßen, da wird das feinste Geäder in den wichtigsten Fragen der Kunst bloßgelegt und die verborgene Werkstätte der Sprache mit verwegener Fackel erhellt. Welch eine Genialität Hebbel auf diesem Felde eigen war, das mag man daraus entnehmen, daß Danzel in seiner Schrift über Goethes Spinozismus öffentlich Hebbel für die Belehrnng dankt, welche er durch dessen Kritik über Heines Buch der Lieder empfangen habe.

Wohin immer unsere und eine künftige Zeit Friedrich Hebbel stellen, wie viel und wie wenig ihm die Stimme, die das nächste Jahrhundert hört, an Lob und Tadel zumessen wird: der Ruhm wird ihm unverkümmert bleiben, daß er einer der Erwählten gewesen, welche der heimischen Dichtung nach ihrer eigentlichen Blüte ein Merkzeichen aufgedrückt und dafür Zeugenschaft abgelegt haben, daß die deutsche Poesie

nicht zugleich mit Goethe entschlummert ist. „Mag Hebbel auch geirrt haben in dem, was er geben und wie er es geben zu müssen glaubte“ — sagt Berthold Auerbach — „und erst eine künftige Zeit wird hier die volle Gerechtigkeit üben — das steht fest: er gab der Welt nicht, was die Welt will, was sie anmutig, lieblich oder gar nützlich findet, er gab, was sein Genius wollte und was die Welt nach seiner Überzeugung wollen sollte. Das ist sein schönster Ruhm, diese Unbeugsamkeit, diese Ungefügigkeit, dieses trotzige Stemmen gegen alle Anbequemung. Dies höchste Dichterrecht hat Hebbel in sich und seinen Werken gewahrt.“ — Möge die Gesamtausgabe dazu beitragen, das Verständnis für diesen Dichter zu fördern und das, was an ihm dauernd ist, weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

VI. [20.]

Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel. Von Emil Kuh.
(Wien, 1866. Verlag des Verfassers. Separatabdruck aus der „Wiener Zeitung“, Jg. 1866. Nr. 100, 114 u. 115.) [24 Seiten.]

I.

Keine Künstlerparallele will ich ziehen, keinen literargeschichtlichen Ausschnitt machen, sondern das Tatsächliche mitteilen, was die geistigen und persönlichen Beziehungen des jüngeren Hebbel zum älteren Tieck darbieten.

Weder in seiner Jugend, noch in seiner Mannesreife hatte sich Hebbel literarischen Parteien angeschlossen und der erwachende Dichter so wenig als der entwickelte hatte eine Parole von den Richtungen des Tages empfangen. Er stand eher im Widerspruche, im unabsichtlichen, zu den jeweilig herrschenden Ansichten, zu den vielfach und rasch wechselnden Neigungen und Abneigungen der Zeit. So nahm er an dem Kriege auch nicht entfernt teil, der in den dreißiger Jahren gegen Tieck und die phantastischen Poeten, Schriftsteller, Philosophen mit Erbitterung geführt wurde, sondern ließ die Dichtung Tiecks ruhig auf sich wirken, ohne dabei die geringste Anfechtung von solchen Zweifeln zu erfahren, welche aus dem der Romantik feindlichen Lager kommen konnten. Aber den Mächten des Geheimnißvollen, Wunderbaren, die in Tieck verführerisch walten, gab er sich nichts weniger als gefangen, trotzdem er sich von Jugend an bis an sein Ende zu den traumhaften und dunklen Regionen der Welt und des Menschen hingezogen fühlte.

Es war eine der beschaulichen Poesie nicht günstige Epoche. Menzel, Börne und das junge Deutschland stürmten in der Literatur, Heine verspottete und küßte zugleich die nun gemiedene und ins Versteck gescheuchte Dämmerpoesie, aber Hebbel schien nicht zu beachten, was um ihn her vorging, und so sehr er mit dem Zeichen des Aufruhrs später auftrat, so still

versenkte er sich jetzt in seine eigene Seele, so unbefangen genoß er die „unzeitgemäßen" Bilder des Malers der mondbeglänzten Zaubernacht. „Die Stände-, die Volksversammlungen, die Durchmärsche der Polen nahmen eine aufopfernde, kühne Hingebung der Entschiedenen in Anspruch. Bei Banketten sollten die Toaste nichts umschreiben, bei Unterschriften sollten die vollen Namen, nicht die ängstlichen drei Kreuze stehen. Die Dichter spannten die Tauben von ihren Wolkenwagen ab und legten Schlangen und Drachen ins Joch. Wie Wetterwolken fuhren sie im Sturm über die immer mehr sich verdüsternde Heide. Die Taten wurden erstickt, nun mußten die Worte den Harnisch anziehen. Die Phalange der Freiheitsfreunde wurden gesprengt, nun mußten die Scharfschützen des Wortes aus Busch und Wald den Rückzug decken. Die Wiener Spaziergänge, die Briefe aus Paris, die Lieder eines Lenau und selbst Pfizer, die französischen Zustände und Vorreden hier und dort, viele schwächere Kräfte, die aus dem Ganzen gleich einen Salat machten, zu dem Mallitz'sche Pfefferkörner gestreut wurden: alle diese Leistungen und Bemühungen gaben dem Rückzuge eine scheinbare Angriffsmiene. Die Schwäne sangen wunderbar, da sie sterben sollten. Die letzten Schüsse verhallten in langen Zwischenpausen, bis endlich so gut wie Stille eintrat und Sonntags wieder die Wachtparaden und die Posten Nachts mit unge-

ladenem Gewehr aufzogen.“ So schildert Gutzkow die Bewegung des Jahres 1832, welche noch einige Jahre nachschwingte. Friedrich Hebbel lebte als Student in München (1837), las eifrig in den Briefen der Rahel, den Schriften des Maler Müller und letzte sich vor allem an den Darstellungen Tiecks. Schon aus den ersten Tagebuchaufzeichnungen Hebbels ersieht man, wie stark seine Einbildungskraft von der Poesie Tiecks getroffen wurde, doch nicht minder, wie er nur das Lebendige in ihr sich anzueignen suchte und wie er ihre vergänglichen und unreinen Bestandteile mit sicherer Fühlung auslöste und von sich abwehrte. Es waren die erzählenden Dichtungen Tiecks, namentlich die der ersten Periode, welche so bedeutend auf Hebbel wirkten, und in diesen wieder die „unvergleichlich ersonnenen und dargestellten Situationen“, nicht die Wunderlichkeiten seines Humors, auch nicht die Kunstform der späteren Tieck'schen Novelle, die er bereits damals der altitalienischen und der Kleist'schen unterordnete. Gab er sich Uhland, dessen Genius über seinem Jugendleben schwebte, ohne Vorbehalt hin, so unterwarf er doch seinen Enthusiasmus für Tieck einer kritischen Kontrolle.

„Tiecks Novellen“ — schreibt er 1838 an seinen Universitätsfreund Rousseau — „sind eigentlich durchaus didaktischer Art, aber es ist bewunderungswürdig, wie bei ihm alles, was anderen unter den Händen zu frostigem Räsonnement gefriert, in den farbigsten

Lebenskristallen aufschießt. Auch das ist ihm ganz eigentümlich, daß er nichts zusammenbringt, was nicht unbedingt zusammengehört, was nicht zusammenkommen müßte, wenn es sich in seiner echten Wesenheit, in seiner Bedeutung für die Menschenwelt entwickeln soll. Und diese Prädestination, wie ich's nennen möchte, die man bei so äußerst wenigen findet und die sich auch so leicht mit dem Fazit verwechseln läßt, das immer entsteht, wenn gut ersonnene Situationen und wohl gezeichnete Charaktere sich aneinander reiben, ist nur bei einer grenzenlos freien Übersicht, bei dem reinsten und ruhigsten Wollen möglich. Dennoch möchte ich (wenn ich mich selbst verstehe) dieser Art der Novelle nicht den Preis zuerkennen, obwohl ich sie, was einem Widerspruch ähnlich sieht, für die schwierigere halte. Sie kommentiert die Natur eigentlich mehr, als sie soll und darf. Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird, ein Geheimnis muß immer übrig bleiben und läge das Geheimnis auch nur in der dunklen Kraft des entziffernden Wortes. Im Lyrischen ist das offenbar; was ist eine Romanze, ein Gedicht, wenn es nicht unermeßlich ist, wenn nicht aus jeder Auflösung des Rätsels ein neues Rätsel hervorgeht? Eben deshalb gehört ja das Didaktische, das ‚beschränkt Sittliche' nicht hinein, weil es in der Idee den Widerstand ausschließt, weil es nichts gebären kann als sich selbst. Aber auch in der Novelle

und Erzählung finde ich zu viel Licht bedenklich und gebe daher Kleists Arbeiten und Tiecks eigenen früheren den Vorzug."

Ebenso treffend entwickelt er die Vorzüge und Mängel des „Zerbino" und berührt damit den Grundfehler, an welchem das satyrisch-märchenhafte Lustspiel überhaupt krankt, dieses künstlich getriebene Gewächs, das Tieck, Brentano, Platen, Ludwig Robert in die Literatur geschmuggelt haben und das er dann freilich selbst durch seinen „Diamant" und seinen „Rubin" unnötig vermehren half. „Tiecks Zerbino, reich an Geist, in dessen Genuß aber eine gewisse Unwahrheit der Form stört. Es ist eine Produktion, die sich ihrer eigenen Idee nur indirekt, nur dadurch, daß sie mittels der Art, wie sie falsche Poesie verhöhnt, die wahre zeigt, annähern, dieselbe aber durchaus nicht völlig in sich verkörpern kann; mithin eine solche, die die Vollendung ausschließt und so ein unbehagliches Gefühl erregt. Mit der komischen Wirkung allein, die nicht ausbleibt, ist es hier nicht getan, wie wohl anderswo; wir wollen, so wie der Götze stürzt, den Gott, dem der Altar gebührt, aus den Trümmern hervorwandeln sehen, denn jener ist zu nichtig, als daß wir die ihn bekämpfende Kraft schon deshalb, weil sie Herr über ihn wird, achten könnten, und wir haben es das ganze Stück unmittelbar mit dem Dichter selbst zu tun, da die aufgeführten Charaktere keineswegs wirkliche, son-

dern nur allegorische sind, die bloß durch seinen Odem ihr Leben erhalten. Tieck hat, dies fühlend, sein Schauspiel in zwei Hälften geteilt und in dem Waldbruder, Helikanus, Lila und anderen selbständige Poesie zu geben gesucht; aber er hat durch dies Mittel den Bruch schwerlich ganz ausgeglichen. Einesteils kann sich diese Poesie, die verlegen zwischen dem Lyrischen und Dramatischen umhertaumelt und sich selbst mehr träumt als lebt, an Kraft und Fülle mit der ihr entgegengesetzten Polemik, die sie rechtfertigen, ja begründen soll, durchaus nicht messen; anderenteils, und dies ist nicht weniger schlimm, steht sie mit jener Polemik nicht in einem Verhältnis der Notwendigkeit, sondern nur des Bedürfnisses, beide Hälften laufen nicht ineinander und nebeneinander aus, es ist eine Verbindung wie zwischen Herr und Knecht, und man wird kaum klar darüber, wer denn herrscht oder dient. Im Garten der Poesie hätten ganz andere Dinge geschehen müssen, als sich dort ereignen. Die Bäume singen und die Blumen phantasieren zu lassen, ist zu leicht, als daß es schön sein könnte. Alle diese Bemerkungen treffen übrigens nicht sowohl das Tieck'sche Gedicht, als vielmehr die Gattung, wozu dasselbe gehört." Leider ist in Hebbels „Rubin" jene mißliche Verbindung, deren er oben gedenkt, ebenfalls wahrzunehmen; auch er hat im „Rubin" das Märchenhafte, das seiner selbst willen da zu sein wünscht, und das Allegorische, das Bezüge nach

außen sucht, miteinander verneſtelt. Im „Diamant“, der lange vorher gedichtet wurde, ſtehen ſich wieder die phantaſtiſchen und die komiſchen Charaktere und Situationen grell und willkürlich gegenüber, ohne daß es dem Poeten geglückt wäre, in der Stimmung einen gemeinſamen Boden zu gewinnen. Wie der „Rubin“ an den „Zerbino“ in dem hervorgehobenen Sinne mahnt, ſo der „Diamant“ an den „Blaubart“. Hebbel wollte gleich Tieck das unpoetiſche Luſtſpiel, das die Aftermuſe im Prolog zum „Diamant“ dem Dramatiker empfiehlt, meiden und das poetiſche Luſtſpiel Shakſpeares und der Spanier in deutſchen Formen zur Geltung bringen. Nicht die politiſchen und religiöſen Anſpielungen, nicht der ſtammelnde Bräutigam und die mit den klügſten Reden ausgeſtattete Mädcheneinfalt ſollen den Inhalt des Luſtſpiels bilden, „nicht der Baſtardwitz, der wie ein nachgemachter Blitz aus Glas und Leder kläglich ſpringt“. „Ich will,“ ruft der erzürnte Dichter, „was aus der Tiefe dringt. Ich will kein illuſtriertes Wort, das heute glänzt und morgen dorrt, will Menſchen, die wie Fackeln brennen und ohne daß ſie's ſelbſt erkennen, wie ein erleuchtet Alphabet dem ſind, der die Natur verſteht, und dämmernd über den Geſtalten will ich ein wunderbares Walten, drin, wenn auch ganz von fern der Geiſt, der alle Welten lenkt, ſich weiſt.“ Aber hier deckten ſich nun einmal Kraft und Erkenntnis durchaus nicht.

Fruchtbarer waren die Anregungen, welche Hebbel für die Erzählung von Tieck empfing. Ich meine das niederländische Gemälde „Schnock“, die erste größere Arbeit des jungen Dichters. Der kleine komische Roman wurde 1837 in München geschrieben, von wo aus ihn schon der Student Hebbel samt einer Erzählung und einem Märchen*) an den Meister nach Dresden sandte.

Ein ungeheuer starker Mensch, „ein Bär mit einer Kaninchenphysignomie“ wie ihn der Dichter selbst bezeichnet, ist der Held der schnurrigen, volkstümlich gehaltenen Erzählung. Aus Furcht vor seiner Angebeteten hat Schnock sie geheiratet, Furcht ist es, die ihm das Blut gefrieren macht, als er in eine Tierbude gelockt wird, Furcht vor der geizigen Ehegattin, welche den riesenhaften Gemahl Hunger leiden läßt, bewegt ihn, nächtlich in seinem eigenen Hause einzubrechen, um nur in die Speisekammer zu gelangen. Fürwahr ein Bild, das dem schelmischen König der Romantik gefallen konnte. Tieck antwortete auf das Schreiben Hebbels, das mir nicht zur Verfügung steht, in folgender Weise:

---

*) Die Erzählung dürfte „Anna“ gewesen sein, die bereits in Heidelberg entstanden war, das Märchen „Der Rubin“, das Hebbel später aus der epischen in die dramatische Form umsetzte.

„Geehrter Herr! Ich bin seit lange gegen Sie in einer ängstlichen Schuld und Selbstanklage. Vor längerer Zeit sendeten Sie mir beikommendes Manuscript als ein Zeichen freundlichen Vertrauens. Da Sie es längst zurückerwarten konnten, erlauben Sie mir einige Worte der Entschuldigung. Dieses Vertrauen, welches mich ehrt, ist eben Ursach' und Veranlassung, daß ich aus allen Theilen Deutschlands Schauspiele, Novellen, Romane und Gedichte erhalte, immer mit der Anmuthung, mein Urtheil auszusprechen, oft mit der unmöglich zu erfüllenden. einen Verleger zu schaffen oder mich selbst mit einem Vorworte als Herausgeber zu nennen. Könnte ich Ihnen alle die Manuscripte zeigen, die sich seit Jahren so zu mir gefunden haben, so würden Sie meine Verlegenheit und anscheinende Saumseligkeit ohne weitere Worte begreifen. Besonders, wenn Sie noch hinzurechnen, daß ich viele Dramen lesen muß, von denen auch nur die wenigsten gespielt werden können, die aber, wenn sie der Direction eingeschickt sind, wenigstens bald den Verfassern wieder abgeliefert werden. Aber diese freiwilligen Gaben und Einsendungen, alle Zeichen des Vertrauens. Es ist unmöglich, nur alle zu lesen, geschweige umständlich und gründlich zu beurtheilen. Nun wird von mir als dem Domestiken die Unordnung in scheinbare Ordnung umgewandelt, aber ich vergesse, wohin ich die Sachen gethan habe. So erging es Ihrem Manuscripte, obgleich ich es beim Empfang in den ersten Stunden mit großem Vergnügen durchgelesen hatte und später mit noch größerer Ergötzung diese Lecture wiederholte. Glauben Sie mir, daß ich Ihnen nicht leere Worte und complimentirende Phrasen vorsagen will. Dieser Humor, das frische Colorit, die kecke Sprache und die vielen bizarren und barocken Gestalten Ihres kleinen Romans fesseln mit

Wohlgefallen die Aufmerksamkeit; die Erzählung der Begebenheiten spannt und man ergeht sich in vertraulichem Umgang mit den Capricen des Autors. Ich wünsche nur, daß ein wohlhabender gutdenkender Verleger Ihr wetterwendisches Kind gut ausstatten und Ihnen auch einen anständigen Gewinnst Ihres Talents möge zukommen lassen. Wenn Sie es wissen könnten, wie viele nothwendige Briefe ich in meinen eigenen Angelegenheiten versäume, so würde Ihre freundliche Nachsicht meinem bisherigen Aufschube um so bereitwilliger entgegenkommen. Ich hoffe, daß Ihre (unleserlich) Sie bald zu einem noch umfassenderen Werke begeistern wird, in welchem Sie Ihre Eigenthümlichkeit mit noch mehr Freiheit entfalten können.

Ich muß nur wünschen, daß dieses mein spätes Schreiben uns nicht für die Zukunft trennt und Sie mir auch künftig Ihr Wohlwollen und Vertrauen schenken. Viele junge Autoren, denen ich unmöglich etwas aufmunterndes sagen konnte, sind aus scheinbaren Freunden zornige und schmähende Feinde geworden; ein Talent, wie ich es in Ihnen zu erkennen glaube, ist niemals ohne Enthusiasmus und lenkt diesen nicht nach kleinen persönlichen Rücksichten.

Dresden, den 23. Juni 39.

Mit ausgezeichneter Hochachtung Ihr ergebener

L. Tieck.

Dem Briefe, der das verspätete Schreiben Tiecks beantwortete, hatte Hebbel ein Exemplar der „Judith" beigeschlossen, um dessen Einreichung beim Dresdner Theater, wo Tieck Dramaturg war, Hebbel bat. Dieser Brief, so wie ein früherer, der den Ton des verletzten

Poeten atmet, sind in der von Holtei herausgegebenen Sammlung zu finden. In dem zweiten der erwähnten Briefe spricht Hebbel von einer schnöden Partei, die ihre Furcht und ihr Zittern hinter eitler Arroganz zu verstecken suche, und der gegenüber er seinen Stolz ewig darin setzen, ja seine Pflicht darin sehen werde, einem Manne, der aller Zeit angehöre, soweit an ihm liege, den gebührenden Tribut darzubringen. Dieser Ausfall war gegen das junge Deutschland, speziell gegen Gutzkow gerichtet.

Denn so oppositionslustig auch der junge Hebbel auftrat, so wenig Gemeinschaft hatte er mit dem unpoetischen Mitteln und Zielen der neuen literarischen Feldherren. „Es war keine dichterische Schule" — sagt Rudolf Köpke — „es war eine halb politische, halb literarische Partei, dieses junge Deutschland. Die Freiheit sah sie auch in der Zerstörung dessen, was seit fast einem Jahrhunderte das Eigentümlichste des deutschen Lebens gewesen war, und die Anerkennung ihrer Gedanken forderte sie mit einem Terrorismus, der alles frühere überbot. Es hatte eine Zeit gegeben, wo Lessing und Goethe gegen Gottsched, wo Tieck und die Schlegel gegen Nicolai das junge Deutschland gewesen waren. Sie hatten die Poesie, das Genie für sich, aber niemals war es ihnen eingefallen, sich das junge Deutschland zu nennen. Man war sehr wenig, wenn man nichts weiter war, als jung; es war be=

denklich, von dem allgemeinsten und Vergänglichsten aller Vorzüge, von der Jugend, das Parteizeichen herzunehmen. Auch Goethes und Tiecks Polemik war eine scharfe gewesen; aber ihre Werke zeigten, daß sie nicht im Zerstören ihre Aufgabe fanden. Goethes dichterisches Schaffen war ein urkräftiges Behagen, Tieck erklärte, nur in der Poesie sein höchstes Gesetz zu finden; die neue Partei wollte nicht diese, sondern in ihr Politik und soziale Reform. Dem System der neuen Freiheit, des Staats, der Gesellschaft sollte die Poesie untertan sein. Diese Politik war keine deutsche, keine volkstümliche, vielmehr bekämpfte sie, was bisher dafür gegolten hatte. Französische Schriftsteller hatten ein allgemeines patentiertes Schema einer kosmopolitischen, sozialen Politik aufgestellt . . .“ An diesem Wendepunkte der Literatur stand Hebbel, von den tonangebenden Neuerern abgekehrt und vor den alternden Fürsten der Poesie, vor Uhland und Tieck sich beugend, die selber ihn mehr erschreckt als befriedigt, mehr fremd als zutraulich anschauen mochten.

II.

Der neuerdings aufgenommene Faden persönlicher Beziehungen zwischen Hebbel und Tieck wurde nicht weiter gesponnen. Bald nachdem der Meister seine letzte dichterische Arbeit, die „Vittoria Accorombona“, vollendet hatte (1840), brach für ihn mit dem

Hinscheiden seines Freundes Immermann die Zeit des Mißmutes, des Kummers, der zunehmenden Kränklichkeit an. Er übersiedelte, von Friedrich Wilhelm IV. eingeladen, aus Dresden nach Berlin, um sich dort, den Vorgängen der tumultuierenden Literatur abgewendet, in die Beschaulichkeit des Greisenalters einzupuppen. Hebbel dagegen sollte jetzt seine Kräfte erst entfalten und sich gegen die Feinde, die in ihm und außer ihm kämpften, verteidigen und behaupten. Es betrat nun auch der Dichter den Marterweg, welchen bisher der Mensch gegangen; Zweifel und Kraftgefühl stritten in Hebbel um die Herrschaft und das Bild Ludwig Tiecks tauchte mit anderen Gestalten und Schatten, die bisher seine geistige Leibwache waren, vorläufig unter.

Der Sommer des Jahres 1851 führte eine persönliche Begegnung der beiden Dichter herbei. Hebbel war nach Berlin gekommen, wo seine Frau am königlichen Theater gastierte, und verkehrte ziemlich häufig mit dem greisen Poeten, für den er die Liebe seiner Jugend bewahrt hatte. Lassen wir Hebbel selbst die Eindrücke schildern, welche er bei dem Zusammentreffen mit Tieck empfangen:

„Ich fand Tieck leider nicht so weit fortgeschritten, als ich gehofft hatte; der kalte Sommer war ihm zu feindselig gewesen. Ein Diner in Potsdam, auf das er sich sehr zu freuen schien, konnte nicht zustande

kommen, weil der Arzt ihm verbot, die Stadt zu verlassen; dennoch sah ich ihn oft und verlebte unvergeßliche Stunden in seiner Nähe. Nicht, als ob das Gegensätzliche, das in mancher Beziehung in unseren Naturen liegt, nicht zum Vorschein gekommen oder gar absichtlich zurückgehalten worden wäre. Im Gegenteile, es wurde offen ausgesprochen, und da zeigte es sich in einem konkreten Falle, daß der Altmeister das Bestreben des Jüngeren, allen seinen Gebilden eine reale Basis zu geben und das Moment der Idealität ausschließlich in die Verklärung dieser Basis zu legen, für eine Art von Furcht hält, das Element in reine Poesie aufzulösen, während der Jüngere sich nur dadurch vor der Abirrung ins Leere schützen zu können glaubt. Aber der Punkt wurde von beiden Seiten nicht ohne jene heilige Scheu berührt, welche die Achtung vor dem mit jedem Individuum gesetzten und immer nur zum kleinsten Teile enträtselbaren Mysterium erheischt, und freilich ist es ein anderes, ob ein Unterschied auf die Natur selbst zurückgeführt und aus der Weltwurzel abgeleitet wird, oder ob man bei Zufälligkeiten stehen bleibt, und wohl gar, wie es oft geschieht, verschiedene Stadien eines und desselben Weges miteinander verwechselt, sich also an Differenzen abquält, die nur scheinbar vorhanden sind.

Für mich waren diese Erörterungen unendlich fruchtbar, für Tieck waren sie jedenfalls anregend und

darum heilsam; sein Geist ist ein Spiegel, der die Erscheinungen, so weit sie überall hineinfallen, mit unglaublicher Treue und Reinheit wiedergibt; wer daher den Rahmen, der die Objekte zuweilen zerschneidet, abzuziehen versteht, was immer und überall notwendig ist, der trägt einen bleibenden Gewinn davon, wenn er sich mit ihm berührt. Wir Deutschen bewegen uns in einem höchst seltsamen Widerspruch, der wohl nur den wenigsten zum Bewußtsein kommt; in der Kunst verlangen wir eigentümliche, scharf umrissene Charaktere, die uns überraschen, sich mithin doch gewiß auch von uns unterscheiden sollen, im Leben können wir sie nicht ertragen, so daß der armselige, nur auf die ganz unreife Jugend und die gestempelte Mittelmäßigkeit passende Spruch: ex sociis noscitur bei uns wirklich, wie wir zu unserer Schande eingestehen müssen, im weiteren Kreise Anwendung findet. Wenige haben sich auf dem Wege unablässiger Fortbildung von dieser plumpen Schranke so frei gemacht wie Tieck, und gerade in dieser Beziehung möchte ich der Nation den edlen Greis als Vorbild empfehlen. Es ist doch der entschiedenste Beweis von innerer Haltlosigkeit, wenn man seinem Gegensatz, mit dem man sich messen und an dem man sich stärken sollte, feig und zitternd ausweicht, und es verrät doch den dürftigsten Begriff von der Menschennatur, wenn bei uns fast allgemein angenommen wird, daß zwei prinzipielle Gegner nicht

miteinander zu Mittag essen können, ohne daß der eine oder der andere Gefahr läuft, die Seele einzubüßen, d. h. seine Grundüberzeugungen aufzugeben.

Je bedeutender das Individuum ist, um so weniger ist es dem ausgesetzt, um so mehr bedarf es aber auch eines Reizes, den ein vielstimmiges Echo, wie es aus dem Umgange mit lauter unbedingt Gleichgesinnten hervorzugehen pflegt, niemals darzubieten vermag. Bei dem Dichter, wenn er anders nicht zu den Mückenfängern und Veilchensängern gehört, versteht sich das von selbst, denn er kann das Gesetz nur aus der Totalsumme aller Erscheinungen abstrahieren, er steht der Welt gegenüber, wie einem difformierten Gemälde, einem jener zerschnittenen Vexirbilder, an denen kein Stück fehlen darf, wenn es richtig entziffert werden soll. Aber es dürfte auch im allgemeinen das Hauptkennzeichen echter Bildung sein, ob jemand imstande ist, den Menschen wie ein Kunstwerk, als ein nun einmal so und nicht anders Gegebenes hinzunehmen und gelten zu lassen oder nicht. Allein es wird bei uns wahrscheinlich noch lange dauern, ehe diese Ansicht der Dinge sich Bahn bricht, obgleich sie sich bei einigem Nachdenken von selbst ergibt; fällt es uns doch sogar noch schwer, sie auch nur in der Literatur festzuhalten, wie Tiecks eigenes Beispiel am besten beweist. Möge der seltene Mann sich bald so weit erholen, daß er an die Redaktion seiner Memoiren

gehen kann; ein wertvolleres Geschenk kann er der Nation, nun sein höchst bedeutender Briefwechsel völlig geordnet und druckreif vorliegt, nicht mehr machen und ich habe ihm die Herausgabe dringend ans Herz gelegt.

Das Buch wird manches überraschende Urteil, manche frappante Anekdote bringen; eine, die für das Verhältnis der Hegel'schen Philosophie zur romantischen Schule Epoche machend und verhängnisvoll geworden sein soll, darf ich erzählen. Tieck liest eines Abends in Anwesenheit Hegels und mehrerer seiner Schüler den ,Othello' vor und erregt, wie gewöhnlich, einen mächtigen Eindruck, namentlich durch seine Reproduktion des Jago. Der Philosoph, ebenfalls stark ergriffen, schweigt lange, räuspert sich dann und bricht in die unglaublichen Worte aus: ,Wie zerrissen muß dieser Mensch — Shakespeare nämlich — in seinem Innern gewesen sein, daß er das so darstellen konnte.' Der Dichter, seinen Ohren kaum trauend, antwortet lebhaft: 'Professor, sind Sie des Teufels?' und die entente cordiale war nicht bloß für den Abend gestört. Die Anekdote verbürgt sich selbst, noch ganz abgesehen von dem Munde, aus dem sie kommt, denn sie ist symbolisch und wird sich zwischen Philosophen und Poeten immer und ewig wiederholen, sonst würde sie hier von mir nicht aufgezeichnet worden sein. Tieck ist durch die Pietät seines Königs in eine nicht bloß sorgenfreie,

sondern möglichst behagliche Lage versetzt und diese Pietät ist nicht genug anzuerkennen.

Als Friedrich Wilhelm IV. bei seiner Thronbesteigung Schelling, Cornelius, Tieck usw., die Repräsentanten einer vergangenen Zeit, nach Berlin berief und die Gegenwart ausschloß, da war der Witz leicht gemacht, daß man in Preußen die niedergebrannten Kerzen teuerer bezahle, wie die ganzen. Aber er war unverständig, denn die Jugend soll sich selbst helfen, und wenn sie das nicht kann, so steckte nichts hinter ihr, geht also auch nichts an ihr zugrunde; das Alter dagegen, das seine Kräfte ausgegeben und nicht sich in kleinlichem Eigennutz die Hütte gebaut, sondern unbekümmert um die eigene Zukunft den Tempel der Nation mit einem neuen Pfeiler versehen oder mit einer neuen Zierat geschmückt hat, soll im Prytaneum des Staats seines Platzes nicht entbehren. Dabei ist denn freilich zu wünschen, daß nicht die persönliche Sympathie oder Antipathie der Leitenden, sondern allein die durch die Wirkung erprobte Bedeutung entscheide, denn dem Staat geziemt es noch mehr als dem Einzelnen, alle Gegensätze in sich aufzunehmen, da er, wie die Welt selbst, auf der Vermittlung derselben beruht."

Durch die Verwendung Hebbels, den ich 1851 auf seiner Reise nach Berlin und Hamburg begleitet hatte, wurde auch mir die Freude Tieck zu sehen, und einmal in einer sehr interessanten Situation.

Tieck wohnte in der großen Friedrichs-Straße, in einem einstöckigen Hause, und ein Diener, dem man die Treue und Anhänglichkeit anmerkte, schien sein einziger Pfleger zu sein. Ich wurde durch das Bücherzimmer, in dem ein noch immer sehr ansehnlicher Teil seiner einst so berühmten Bibliothek aufgestellt war, zu ihm geführt und fand ihn ihm Lehnstuhl. Er lächelte mir entgegen, das seitwärts gebogene Haupt nicht ohne Mühe umwendend, und ließ mich Platz nehmen. Von Büchern umgeben, den Goldoni und den Molière vor sich, saß er da, die grelle Morgensonne durchstrahlte das Zimmer und beleuchtete sein blasses, ein wenig ins Gelbliche hinüberspielendes Antlitz. Unser Gespräch drehte sich beinahe ausschließlich um die literarischen Zustände in Österreich, die er freilich gar nicht zu kennen und nach dem „Donauweibchen" und dem Texte der „Zauberflöte", höchstens nach Collin, dem Verfasser des „Regulus", zu messen schien.

Meine Sache konnte es nicht sein, den ehrwürdigen Tieck zu belehren, ich machte einige bescheidene Gegenbemerkungen, wies schüchtern auf dies und jenes hin und begnügte mich im Ganzen, ihn zu beobachten. Sein Auge ist berühmt wie seine Poesie und strahlte noch in einem so wunderbaren Glanze, als ob es sich auf Kosten des übrigen zusammengeschrumpften Körpers eine ewige Jugend erhalten hätte. Hebbel meinte einmal, er sei ein blauäugiger Adler. Ich blieb nicht zu

lange, wurde aber freundlich zum Wiederkommen eingeladen; wie ich später vom Hofrate Teichmann erfuhr, so hatte Tieck eben meine Zurückhaltung gefallen.

Das zweite Mal war Hebbel bei ihm. Molière und Goldoni lagen noch immer auf dem Tische und das Gespräch kam bald auf diese beiden Autoren. Auf Goldoni deutend, sagte Tieck: „Es ist doch mehr in ihm, als man gewöhnlich glaubt, ich habe viel von ihm gelernt.“ Lakonisch und lächelnd erwiderte Hebbel: „Ich glaub' es gern, durch den Gegensatz!“ „Verwerfen Sie ihn ganz?“ fragte Tieck. „Ich konnte ihn in Deutschland“ — lautete die Antwort — „und in deutscher Sprache nicht lesen; seit ich in Italien war und ihn italienisch las, muß ich ihn freilich als guten Daguerreotypisten gelten lassen.“ „Wie urteilen Sie über Holberg?“ fragte Tieck weiter. „Den stell' ich höher,“ versetzte Hebbel, „denn er hat den ‚Ulysses von Ithazia‘ geschrieben, der Sie wohl eher positiv befruchtet haben mag als Goldoni.“ Nun nahm die Unterhaltung eine sehr bedeutende Wendung, das Thema der Komödiendichtung wurde nach allen Richtungen durchgesprochen und in dem Hauptpunkte stimmten beide vollkommen überein. Dieser Hauptpunkt war, daß derjenige, der den Komödiendichter darauf beschränken wolle, eine Hauptstadt mit ihren Sitten und Konvenienzen zu porträtieren, auch den Maler darauf beschränken müsse, die Mode und die Kostüme abzuschreiben. Der Funken

flogen auf beiden Seiten zu viele, als daß sie aufzufangen gewesen wären; als Tieck zum Schlusse noch wieder auf Goldoni zurückkommen wollte, verlegte ihm Hebbel den Weg durch Berufung auf seine (Tiecks) eigenen Produktionen. Am nächsten Tage sah ich den Dichtergreis noch einmal, und zwar allein. Er war voll von Hebbels Persönlichkeit und sprach nur von ihm. Ich habe ihn sehr lieb, sagte er, und freue mich jedesmal, wenn er kommt, ich habe Goethe gekannt und bin seitdem nicht vielen so bedeutenden Menschen mehr begegnet, wie Hebbel einer ist. In seinen Werken freilich ist mir das Meiste fremd und ich kann mir bis auf den „Schnock" und etwa noch „Herodes" nichts recht aneignen, obgleich ich die Kraft des Dichters nirgends verkenne.

Mit herzlichem Behagen verweilte Hebbels Erinnerung bei den mit Tieck verlebten Stunden; er sagte mir, welche Rührung es ihm erweckt, wenn Tieck wie ein Verliebter Goethes gedachte, und welch ein schöner Ausdruck schmerzlichen Vorwurfs in Auge und Stimme lag, als er eine Lieblosigkeit Oehlenschlägers gegen Goethe berührte: „Oehlenschläger sah ich, gleich nachdem er bei Goethe gewesen und so unendlich wohlwollend und herzlich von ihm aufgenommen worden war; er sprach aber kein Wort über Goethe." Eine Äußerung, welche Tieck von Iffland mitteilte, hat Hebbel in einem Epigramm aufbewahrt.

Iffland kam nach Berlin und über alle Erwartung
Fand er die Bühne, ihm schien selbst der Souffleur ein Genie,
Nur ein Einziger blieb, so sagte er, völlig darunter,
Aber der Eine war Fleck! Also erzählte mir Tieck.

Hebbel hatte Recht, diesen Ausspruch als einen symbolischen für den kleinlichen Schauspielerneid anzusehen, aber er vergaß zugleich, daß Tieck und Iffland in so häkliche Streitigkeiten gekommen waren, daß es immerhin auch eine Absicht des letzteren gewesen sein könnte, durch das obige Wort den leidenschaftlichen Verehrer Flecks zu ärgern.

Aus meinem eigenen Verkehre mit Hebbel weiß ich viele Momente, wo seine Bewunderung für die wissenschaftlichen und poetischen Leistungen Tiecks sich ausdrückte. Wiederholt las er die Novellen, unter denen ihm „Der Jahrmarkt", „Die Gemälde", „Des Lebens Überfluß", „Das Dichterleben" den reinsten Genuß gewährten. Er betonte zwar, daß Tieck die spezifische Form der Novelle erweiternd zerstört habe, weil das Überwuchern des Dialogs und das Einstreuen von Reflexionen über alle möglichen Vorgänge und Probleme der Kunst und des Lebens dem kurz angebundenen Geiste dieser Dichtungsart widerstrebe; die merkwürdige Neuigkeit sei hier die Hauptsache, das ungewöhnliche Faktum als solches müsse die Menschen der Novelle jagen, wie die Situationen des Dramas von den Charakteren vorwärts getrieben werden. Aber

er fand dafür die Grazie der Zeichnung in Tiecks besten Novellen alles Lob würdig, er rühmte die künstlerische Feinheit in der Führung der Fabel, den Glanz des Kolorits und die Liebenswürdigkeit des hochgebildeten Geistes, der aus jeder Zeile spreche. In Begeisterung konnte er geraten, wenn er bestimmte Märchen Tiecks sich veranschaulichte; über alles stand ihm „Der blonde Eckbert", den er in demselben Verhältnis zum Volksmärchen erblickte, wie die schönsten der Lieder Goethes zum Volksliede. Den „blonden Eckbert", den „Liebeszauber" und den „Runenberg" schied er von den vernünftigen Märchen, wie er den „Pokal", die „Elfen" hieß, auf das schärfste ab.

Man komme z. B. bei den „Elfen" — urteilte er — über die abstrakte Vorstellung von den vier Elementen nicht hinaus und aller Aufwand an prächtiger Schilderung könne die triviale Wurzel nicht vergessen machen. Daß die Märchenmarionetten eines bloß verständigen Kopfes, gleich Andersen, die Phantasiegebilde Tiecks beim Publikum zu verdrängen vermochten, diese Wahrnehmung entlockte ihm zornige und bitter ironische Reden. Ist's nicht zum Lachen und zum Weinen, rief er bei solchem Anlasse, daß die Deutschen einen Tieck und einen Uhland besitzen und sich dabei an albernen Märchen und süßlichen Liedern erbauen. Gesellschaft könnten sie die allerbeste haben und laufen diesen Mägden nach!

Als er die Kunde vom Tode Tiecks empfing, schrieb Hebbel einen Nachruf, welchen er mir für einen Aufsatz über den hingeschiedenen Dichter zur freien Verfügung gab. Ich stelle das Geschenk, das ich nie als mein Eigentum betrachtet habe, an die Manen des Gebers zurück. Der Nachruf lautet:

„Ludwig Tieck ist gestorben. Der König der Romantik hat das Szepter niedergelegt und ist in jene geheimnisvolle Welt zurückgekehrt, die er ein Menschenleben hindurch zu entschleiern suchte. Seinen Sarg umschweben die wunderbarsten Phantasiegebilde; der blonde Eckbert, der gaukelnde Fortunat, die luftigen Elfen, der gestiefelte Kater möchten mit ihrem Schöpfer begraben werden, um mit einer Zeit, die sie nicht mehr versteht und die nicht mehr an sie glaubt, nicht länger den unfruchtbaren und ermüdenden Kampf führen zu müssen. Dem schwarzumflorten Leichenwagen folgt eine Reihe der seltsamsten Gestalten: Der träumerische Novalis mit der blauen Blume aus dem Ofterdingen, Achim von Arnim mit dem Zauberspiegel, der Himmel und Erde freilich verkehrt darstellt, Clemens Brentano mit dem Daumen der Prager Hexe, Theodor Hofmann mit dem krausen Lehrbrief des wahnsinnigen Kreisler, Friedrich Fouqué mit phantastisch zugestutztem Schnurbart und altertümlichen Sporen, die Barbarossa verloren zu haben scheint, Zacharias Werner endlich mit dem Templerkreuz.

Kein Deutscher wird den Tod des greisen Dichters ohne Wehmut erfahren, wenn das Ereignis auch längst zu erwarten stand. Man sieht einem flackernden Licht, das jede Minute auszugehen droht und sich doch immer wieder eine Minute erobert, nicht ohne Teilnahme zu, und es macht einen ergreifenden Eindruck, wenn es dann plötzlich erlischt und die Dunkelheit hereinbricht. Wer könnte nun wohl einen Stern in Menschengestalt verlöschen sehen, ohne davon ergriffen zu werden und mit Trauer auf die entstandene klaffende Lücke hinzublicken. Und ein solcher Stern war Tieck! Seine letzten Lebensjahre sind ihm nicht zu freundlich verstrichen, denn ein neues Geschlecht, neuen Aufgaben in neuen Formen und Gestaltungen nachjagend, trat ihm feindlich gegenüber, und er hatte keine Achilles-Haut, er fühlte jeden Hieb und jeden Stich, der ihm versetzt wurde. Aber gewiß werden an seinem Grabe auch seine Feinde erscheinen und dem Manne die Ehrfurcht bezeugen, die sie seiner Richtung versagen zu müssen glaubten. Denn der Krieg gegen die Romantik war an und für sich zwar ein vollkommen berechtigter, jedoch nur so weit, als aus einer reichbegabten, aber nicht wie Shakespeare und Goethe normalen Individualität allgemein giltige Gesetze abgeleitet werden sollten. Das ist vorüber, das Gleichgewicht zwischen dem wirklichen Leben und der Phantasiewelt, das eine Zeitlang verrückt zu werden drohte, ist längst wieder

hergestellt, und wenn noch irgendwo einige Kugeln in den Büchsen sitzen geblieben sind, so feuere man sie zu Ehren des edlen Abgestorbenen in die Luft ab.

Die Fußstapfen des wahren Poeten sind leuchtend, wie die des Propheten. So ist auch der Weg, den Tieck zurücklegte, mit Perlen und Edelsteinen übersäet. Und nicht bloß in der Jugend war er reich, wie mancher Gegner behauptet hat, bis ins späteste Alter hinein hat er blitzende Kleinodien verstreut. Wohl liegt auf jenen Märchen, durch die er sich zuerst als den Sohn der Götter ankündigte, ein so zauberischer Duft, daß man's begreift, wenn viele den Eckbert, den Runenberg, den Liebeszauber usw. allen übrigen seiner Produktionen vorziehen. Aber nicht weniger reizend sind die meisten seiner Novellen, ja einige seiner Dramen, nur daß man freilich vom blendend hellen Mittag und vom eindämmernden Abend nicht verlangen muß, was nur der tauige Morgen gewährt. Ein kaum geschlossenes, vielleicht noch offenes Grab, auf dem die erste Blume erst gepflanzt werden soll, ist nicht der Ort für kritische Splitterrichterei. Aber braucht man die Nation wirklich erst wieder zu erinnern an den mit Shakespeare'scher Genialität gezeichneten Eulenböckh in den Gemälden, an den jungen Tischlermeister, diesen Vorläufer des so berühmt gewordenen französischen Handwerkerromans der Sand, an die großartigen Schilderungen des mystischen Seelenlebens in dem Aufruhr in den

Cevennen, an die herrlichen Charaktere des Marlow und des Robert Grun im Dichterleben, oder gar an die unheimliche, mit allem Grauen der Hölle umkleidete Mechtildis im Blaubart und an die Fülle der lebenswahrsten Gestalten im Fortunat? Gewiß nicht, ein Dichter ist nicht darum vergessen, weil er schon bei Lebzeiten unter die Heroen versetzt wurde und die ihm gebührende Nische im Nationalpantheon erhielt, anstatt noch Tag für Tag durch Trommeln und Pfeifen eingeladen zu werden, mit auf dem Fechtboden oder dem Exerzierplatz zu erscheinen. Und wenn Ruge auch nicht recht zu wissen schien, daß ein kranker Mensch unter allen Umständen mehr ist als eine gesunde Puppe, und deshalb einen Dichter wie Tieck durch reimende Pointen- und Tendenzjäger seiner eigenen Schule beseitigen zu können glaubte: die Bildung hat immer nur dazu gelacht.

Und haben seine Gegner auch vergessen, was Tieck für das Verständnis Shakespeares in Deutschland geleistet und welch ein Verdienst er sich um den großen Heinrich von Kleist durch liebevolles und beharrliches Hinweisen erworben hat, so daß der Schöpfer des ‚Prinzen von Homburg‘ und des ‚Michael Kohlhaas‘ früher, als es ohne Tieck vielleicht geschehen wäre, der deutschen Nation näher gerückt wurde, die Bildung hat es nicht vergessen und flicht deshalb ein Blättlein mehr noch in seinen Lorbeerkranz.“

Freudig begrüßte Hebbel die lehrreiche, durch künstlerischen Geschmack ausgezeichnete Biographie Tiecks von Rudolf Köpke. Er schwelgte in diesen „Erinnerungen aus dem Leben des Dichters“ und ich entsinne mich lebhaft der Stunde, da er auf meine Stube kam, jenes Buch in der Hand, das er mir, weil ich das Zimmer hüten mußte, als die beste Medizin empfahl.

VII. [21.]

Friedrich Hebbel als Kritiker. I. Über das Theater.

(„Wiener Zeitung“. Jg. 1868. Nr. 22 vom 25. Januar. S. 278 f. Feuilleton.)

Unter den nun gesammelt vorliegenden Schriften Friedrich Hebbels nehmen die kritischen Arbeiten eine hervorragende Stelle ein. Doch würde derjenige enttäuscht werden, der im Kritiker einen Advokaten des Dichters zu finden hoffte. Zwar fehlt es bei ihm nicht an ästhetischen Erörterungen, welche sich wie Selbstbekenntnisse ausnehmen, aber im Ganzen und Großen ist seine Grundanschauung von der Kunst reiner als die Mehrzahl seiner Gebilde, und der Trieb nach Wahrheit in ihm so mächtig und unverfälscht, daß nur die Böswilligkeit oder der Unverstand dort eine Verteidigung und Fürsprache, die seiner eigenen Praxis gelten, erblicken kann, wo die Redlichkeit und die Einsicht den uneigennützigen Ausdruck von Gedanken- und Seelenprozessen anerkennen wird.

So ergiebig die Ausbeute an Gesichtspunkten,

Entwicklungen und Aussprüchen ist, welche in den drei letzten Bänden der Werke Hebbels das Drama zum Gegenstande haben, so kärglich ist darin das Theater als solches bedacht. Aber das Wenige darüber verdient Beachtung.

Der Widerspruch zwischen Drama und Theater ist der Kern der Untersuchungen Hebbels. Daß dieser Widerspruch besteht, ist unzweifelhaft; daß er sich seit den Tagen Goethes und Schillers immer schärfer zugespitzt hat, lehrt ein Blick auf die Geschichte des deutschen Theaters. Hebbel empfand nicht nur frühzeitig diesen Zwiespalt, sondern wußte schon in seiner Jugend die betrübende Erscheinung bis zu ihrer Wurzel zu verfolgen.

„Die Trennung zwischen Drama und Theater" — schreibt er 1843 — „ist unnatürlich, sie sollte nicht sein. Aber sie ist und wird schwerlich wieder beseitigt, denn die Idealbühne ist nur einmal, bei den Griechen, wo das Drama aus der Religion hervorging und in Stoff und Form heilig und geweiht war, verkörpert gewesen, das moderne Theater dagegen schwebte zu allen Zeiten mehr oder weniger in der Luft, da es sich wohl zuweilen zum Nationalausdruck erhob, aber nie im Sinne der Griechen ein Nationalakt wurde, noch werden konnte. Es war von jeher Unterhaltungsmittel, Zeitvertreib." — Nun fragt er diejenigen, die das nicht zugeben wollen, wo man im Bewußtsein derjenigen

Völker, die es in neuerer Zeit zu einem Drama gebracht haben, das innere, das allgemein-nationale Entwicklungsmoment aufzeigen könne, aus dem das Theater mit Notwendigkeit hervorgetreten sei. Das speziell Literarhistorische und die äußeren Umstände, welche die Ausbildung eines Theaters begünstigten, genügen hier nicht. Man habe den wunderbaren Umstand, daß die Shakespeare'schen Stücke unter der jungfräulichen Königin fast eben so viel Aufsehen erregten wie die Bärenhetzen, ohne stichhaltigen Grund zu einem solchen Entwicklungsmoment stempeln wollen, man habe das äußere Interesse der Franzosen in ihrer klassischen Epoche für das Theater, man habe ihre Nationaleitelkeit mit einem inneren Bedürfnis des Volksbewußtseins verwechselt. — „Und warum" — fährt er fort — „soll man der Sache nicht den rechten Namen geben? So lange das Theater Zeitvertreib des Volkes, des wirklichen, wahren Volkes bleibt, ist es nicht verloren, denn das Volk hat Phantasie, es läßt sich hinreißen und erschüttern, und der ihm innewohnende Instinkt für das Echte und Nachhaltige, den es hier wie allenthalben, wo es als Gesamtheit urteilt, offenbart, schützt den Dichter, der etwas zu bringen hat, besser vor Verkennung und Mißhandlung, als der ‚gute Geschmack' der Halbwisser. Erst wenn es Zeitvertreib der gelangweilten Menschenklasse wird, die sich die allein gebildete zu nennen übereingekommen ist und die nicht

von den Mühen des Lebens, sondern vom Leben selbst ausruhen will, fängt es zu sinken an, dann sinkt es aber auch schneller, als es je zuvor stieg, denn wahrlich, alle Kunst ruht auf dem tiefsten Ernst, und wenn sie diesen auch allerdings nach Schillers Worten in heiterem Spiel auflösen und bewältigen soll, so ist das doch nicht so zu verstehen, als ob es ihre Aufgabe sei, ihn hinweg zu spötteln oder ihn tändelnd und gaukelnd zu überhüpfen. Zeitvertreib der ‚Gebildeten', Unterhaltungsmittel während der Verdauung, ist das Theater aber jetzt so ziemlich überall geworden."

Diese harten Beschuldigungen können leichter zurückgewiesen, geschmäht und verhöhnt als entkräftet werden. Aus dieser Verkümmerung des Theaters leitet Hebbel dann die Entwicklung jener Zartheit des Gemütes ab, die sich im Schauspielhause die abgeschmackteste Dialektik über erkünstelte Leiden gefallen lasse, die sich aber halb verdrießlich, halb schaudernd abwende, wenn ein wirkliches Leiden, dem die Poesie Sprache verleiht, seinen Schrei ausstoße; auf sie führt er die Dezenz zurück, die die Unschuld schamrot mache. — An Beispielen für die Richtigkeit des Gesagten ist wahrlich kein Mangel. Wenn heutzutage ein neues Trauerspiel die unerbittliche Tragik auch nur streift — denn es ist dafür schon in den Talenten gesorgt, daß es sie nicht enthülle — so sträubt sich der „Gebildete" gegen eine solche Wendung, als ob ihm was unnatürliches zuge-

mutet würde; und wenn die Tragödie Shakespeares irgendwo das „Haupt voll Blut und Wunden“ zeigt, so flüchtet die Bangigkeit des aufgeklärten Schwächlings nicht in das Entsetzen, sondern in die Ironie, in die überlegene, superkluge, leere Ironie. Man halte Umfrage: warum an den deutschen Bühnen die Szene Gretchens am Brunnen, die Gestalt der Berta im „Fiesko“ einfach gestrichen, warum ein Meisterstück des frömmsten spanischen Dichters: „Der Schultheiß von Zalamea“ in den Bann getan worden? Und man wird auf alle diese Fragen die Dezenz antworten hören, das empfindliche Wesen, das gerade am Schlüsselloch stand, um zu erfahren, was die Gemahlin des „Attaché“ zu verhandeln hatte. — Unter solchen Umständen, meinte Hebbel, tue der Dichter genug, wenn er seine Werke so einrichte, daß sie sich nicht in die epische Breite oder die lyrische Tiefe verlaufen, aber die nationale Bedeutung seiner Werke hänge bei uns gewiß nicht mehr von der Aufführung derselben ab. Dabei redet Hebbel dem Buchdrama, wie man es gerne auffaßt, nicht das Wort, „jenem hohlen Scheingebilde, das vor den Lampen zittert und sich zum Teetisch flüchtet, weil es sich seiner Mark- und Maßlosigkeit bewußt ist“. Das rechte Drama adressiere sich an den Leser und Zuschauer zugleich; wenn es dem Leser nichts biete, so sei es sicherlich nicht poetisch, und wenn der Zuschauer zu kurz komme, so könne es nicht dramatisch sein. Die Darstellung werde

immer die Wirkung des Totalgebildes erhöhen, die Lektüre aber die des Details verstärken.

Mit der Überzeugung Hebbels, daß das Theater zu einer Anstalt, die dem Zeitvertreib huldigt, herabgesunken, war eine andere stetig verbunden, die nämlich, daß es zu allen Zeiten, namentlich aber in den unserigen, ein wichtiges Institut sei, welches man mit allen Mitteln wieder zu heben suchen müsse, wenn es heruntergekommen. Man möge über die ästhetische Erziehung des Menschen denken wie man wolle, so viel sei gewiß, daß das Moment der Erhebung, dessen wir so nötig hätten, wie der Selbstvergessenheit, die der Schlaf gewähre, uns in unserer Zeit nur noch durch die Kunst werden könne. Das höchste Bedürfnis des Menschen finde nur noch in ihr seine Befriedigung, ja Staat und Kirche selbst gelangten erst in ihr zur Verklärung, da nur sie in beiden das von allen Parteizerklüftungen und konfessionellen Streitigkeiten unberührte Ideal erfasse. Die Spitze der Kunst aber sei das Drama, und das Drama komme freilich nicht erst durch das Theater zur Entfaltung, wie man zwar behaupte, obgleich schon Aristoteles das Gegenteil gesagt, wohl aber nur mittels desselben zur ganzen und vollen Wirkung. — Die Berufung Hebbels auf den ersten Kunstrichter des Altertums ist eine wohlberechtigte. Eine Fabel muß so entworfen sein — heißt es im Buch von der Dichtkunst, Kap. 14 — daß die Begebenheiten, auch ohne sie vor-

gestellt zu sehen, durchs bloße Hören Schauder der Furcht und Mitleiden für den, welchem sie begegnen, einflößen; kurz, was jemand etwa fühlt, wenn er die Fabel des Ödipus hört. Dieses aber durch die öffentliche Vorstellung erst erzwecken wollen, verrät Kunstmangel und ist ein Eingriff in das Gebiet des Chorägen.

Kein Träumer steht in Hebbel der realen Bühne gegenüber, kein Kraftgenie und kein selbstsüchtiger Autor, sondern schlechtweg ein Poet.

Wer die Tatsachen ohne Parteilichkeit sondert und prüft, der wird einräumen, daß die Forderungen der deutschen Bühne von jeher ungleich straffer angezogen wurden als die Ansprüche des Künstlers und daß die Eigenmächtigkeit der Theaterleitung den Eigensinn des Dichters in allen Perioden übertraf. Der Mechanismus des Theaters zeigte stets eine Selbstüberhebung, mit der sich der Stolz des Poeten nicht messen konnte. Das Wort, das wir einmal von einem Schauspieler hörten, welcher sich bemühte, diese und ähnliche Vorwürfe zu entkräften, zeichnet das erwähnte Mißverhältnis vortrefflich ab: wie könne man dem deutschen Theater solche Schuld aufbürden, dem deutschen Theater, das doch für die Dramen Schillers eine so bedeutungsvolle Stätte geworden sei! Also der Vasall, der nur durch seinen Lehensherrn und in ihm existiert, kehrt das Verhältnis um und rechnet sich als Verdienst an,

was seine Verpflichtung, noch mehr: was die erste Bedingung seines Wirkens und Gedeihens ist.

Das aber tut das Theater in Wahrheit, wenn es sich auch nicht so ehrlich zu seiner Anmaßung bekennt, wie jener Schauspieler in einem unbewachten Augenblick. Nur Toren werden es einer gesellschaftlichen Einrichtung verargen, daß sie sich in Gesetzen bewege, daß sie sich mit Normen, Formen und Formeln umgeben habe, die vor Unordnung und Zerstörung schützen sollen; und nur verblendete Idealisten, auf die man nie zu achten braucht, werden der Bühne zumuten, dem Dichter zu dienen und zugleich auf jedes ihrer Rechte zu verzichten. Aber auch nur ein Wohldiener des Theaters wird an den Dichter das Ansinnen stellen, den künstlerischen Zweck in zweite Linie zu rücken und von dem „bretternen Gerüst der Szene" Wünsche wie Befehle und Befehle wie Wünsche anzunehmen. Leider haben die Wohldiener und nicht die Toren die Herrschaft an sich gerissen. Das deutsche Theater war von dem Augenblick seiner Mündigkeit an darauf bedacht, den kleinen Despoten zu spielen und die späteren Geschlechter es entgelten zu lassen, daß die verworrenen, verflatternden Stücke der Reinhold Lenz, Leopold Wagner und Maximilian Klinger einst einen Hexensabbat auf der Bühne tanzen durften. Das Tyrannenspiel gelang dem deutschen Theater um so leichter, als es sich dabei auf das Publikum stützte, dem es mit

Untertänigkeit zu schmeicheln verstand. Die Komödienschreiber, die mit der jeweiligen Strömung des Tages treiben, hatten sich in die Schule des Publikums begeben, um bald darauf aus Zöglingen in Erzieher umzuspringen. Aus dieser Wechselwirkung ging das hervor, was man die Bedürfnisse des Theaters nennt. Die Bühne der zweiten Generation verwaltete die zusammengerafften Maximen der ersten schon wie ein rechtmäßiges Erbe und für die Bühne der Enkel war bereits ein unantastbares Eigentum gewonnen. Die Poeten im Durchschnitt schalten diese Maximen unterscheidungslos Handwerkskniffe und setzten nicht selten einen boshaften Ehrgeiz darein, die Theatertechnik zu verunglimpfen. Sie gewöhnten sich nicht nur, die willkürlich abgesteckten Bühnenschranken zu durchbrechen, sondern auch die beachtenswerten, die sich dem kundigen Geist in künstlerische Hilfen verwandeln. So schieden sich Poeten und Komödienschreiber immer schroffer voneinander, und das bedauerliche Resultat ist: eine unpoetische Bühne und eine Reihe vereinsamter Dichter, Anachoreten der Literatur. Em. K.

VIII. [22.]

Thorwaldsen und Friedrich Hebbel.

(Beilage zur „Allgemeinen Zeitung". Jg. 1870. Nr. 333 vom 29. November, S. 5273 ff.)

Wer jemals das Glück einer herbstmilden Stunde in der Villa Albani in Rom genossen hat, der weiß

vielleicht auch, sofern er ein Deutscher, von dem eigentümlichen Wonnegefühl zu erzählen, das ihn an der Stelle des Gartens erfüllte, wo die Büste Winckelmanns im Schatten zartbelaubter Bäume, und von Myrtengebüschen eingerahmt, sich erhebt. Edler Stolz und stille Befriedigung mochten sich in dieses Gefühl mischen, da es ein Mann aus dem cimmerischen Norden gewesen, dem die volle Empfindung des griechischen Altertums und der italischen Kunst zu einer Zeit aufgegangen war, als diese Schönheitswunder niemanden noch unter den übrigen Stämmen Europas bewegt, geschweige beseligt hatten. Von Winckelmann aber führt der Gedankenweg an Goethe vorüber unbehindert zu Carstens, der nicht nur nachempfinden, der, wiewohl noch tastend und irrend, auch nachbilden konnte, und von Carstens führt er zu Thorwaldsen, der schon leicht und frei, weil vor dem inneren Widerspruch gnädig behütet, über das angetretene Erbe wie über einen längst gewohnten Besitz verfügte. Aus Stendal, aus Schleswig, aus Kopenhagen also kamen die schönheitweckenden, das Ideal der Einfalt wieder belebenden Geister, aus dem deutschen, dem germanischen Norden sind sie gekommen. Ja, Thorwaldsen eigentlich von der Insel Island, wo die Allegorien der Edda qualmen und schäumen. Keine unproduktive Sehnsucht spricht zu uns aus diesen Spätlingen hellenischer Anmut, die zwar ein leiser Frosthauch anweht; wirkliches Können,

echte Schöpfungsfreude drückt sich in ihnen aus, so daß wir den der Plastik ungünstigen Heimatboden dieser Künstler nicht selten vergessen, den herben Atem und das gedämpfte Licht einer zum Träumen auffordernden Landschaft.

Nicht so wohlig jedoch wie dem sinnigen Betrachter der Winckelmann-Büste im Garten der Villa Albani konnte dem jungen ditmarsischen Poeten zumute sein, als er in Kopenhagen vor den Gebilden Thorwaldsens stand und die unbefangene Predigt der Schönheit klopfenden Herzens vernahm. Ich meine Friedrich Hebbel, dessen Beziehungen zu Thorwaldsen der vorliegende Aufsatz schildern will. Denn alles, was der Norden an ungezähmter Kraft in einem mit sich selber uneinigen Menschenkind ausspielen kann, gärte damals in Hebbel; diese dunkle Nötigung aber begleitete ein ziemlich deutliches Erkennen der beseligenden Kunst, welche nährt, ohne auch vor unseren Augen zu säen und zu pflügen, welche im rechten Augenblick zu schweigen und zu verbergen weiß. Was Vischer einmal einen Gehalt nennt, der nicht ganz und voll über seine Schwelle dringen kann, das ist wohl der Charakter der nordischen Poesie, wie sie zum Teil auch in Hebbel sich darstellt. Mit Rätseln beschäftigt, deren Lösung freilich, soweit sie überhaupt möglich, nicht erkämpft, sondern nur erlebt werden kann, ungestüm oder melancholisch fragend, im Streite der Gegensätze befangen,

wie sie noch jeden Dichter seiner Art beunruhigt und unglücklich gemacht haben, war Friedrich Hebbel in Kopenhagen erschienen, wo sich ihm eine Aussicht auf ein etwas erleichtertes materielles Dasein eröffnen sollte; Ende des Jahres 1842. Thorwaldsen, auf der Höhe seiner Reife und seines Ruhmes, war kurz vorher aus Italien zurückgekommen, vom Volk, vom König, vom ganzen Land als das Sinnbild der Ehre Dänemarks angesehen und gepriesen. Daß er zugleich das Sinnbild jener naiven Künstler sei, welche mit den Mitteln der Kunst doch nichts anderes sind als ein Organ der Natur, die sich auf solche Weise gleichsam selbst zu überflügeln scheint: dies sollte Hebbel bald an den Werken wie an der Persönlichkeit des Meisters anschaulich erfahren.

Durch Oehlenschläger, welcher den jungen Holsteiner liebreich aufnahm und später freundschaftlich in dessen Planen unterstützte, wurde Hebbel über den Lebensgang und das Wesen Thorwaldsens unterrichtet und aufgeklärt. Er hörte von Oehlenschläger, daß Thorwaldsen sich ganz von unten heraufgearbeitet habe und infolgedessen so unwissend in allen anderen Dingen sei wie groß in seiner Kunst; er könne kaum lesen, sagte Oehlenschläger. Hebbel verstand dies erst so, daß es Thorwaldsen schwer falle, seinen Geist auf ein Buch zu sammeln, denn dies, meinte Hebbel, könne er sich bei einem großen Künstler recht gut denken, der die krausen,

willkürlichen Zeichen der Schriftsprache schon deshalb hassen müsse, weil er immer schöne reine Formen vor sich sehe. Aber so war es nicht gemeint. Die Buchstaben, hörte Hebbel zu seinem Erstaunen, machten Thorwaldsen Schwierigkeit, und er brauche so viel Zeit zu einer Zeile wie ein siebenjähriger Knabe zu einer Seite. Und zwar beurkundete er diese Unbehilflichkeit in den verschiedensten Lebenslagen. Er sollte einmal in seiner Jugend auf einem von seinen Mitakademikern eingerichteten Liebhaber-Theater auftreten. Es hat unsägliche Mühe gekostet ihn zur Übernahme der kleinen Rolle zu bewegen; endlich hat er „Ja“ gesagt. Nun ist es so weit, er soll hervor; vier Worte nur hat er zu sprechen, aber der Mut verläßt ihn, man souffliert ihm von allen Seiten, man sucht ihn mit Gewalt auf die Bühne zu stoßen — es hilft nichts, er klammert sich an die Kulissen, und wenn er nicht das ganze Theater niederreißen soll, so muß man mitten im Stück den Vorhang herunter lassen. Ein anderes Mal, als er schon auf dem Gipfel seines Ruhmes steht, macht er mit Oehlenschläger zusammen von Kopenhagen aus eine Wasserfahrt nach der Insel Moen. Wie wir ankamen, erzählte der erstere, werden wir von einer Deputation mit Musik empfangen, ein Lied voll von Lobsprüchen auf mich wie auf ihn wird abgesungen und uns beiden ein Exemplar überreicht. Thorwaldsen sieht mit tiefem Ernst, so lange das

Singen dauert, in das Gedicht und scheint es gründlich durchzustudieren; als die Leute endlich fertig sind, fragt er mich heimlich: „Hast du das Lied gemacht?" „Sind das nicht prächtige Züge!" ruft Hebbel aus, „ganz den Genius bezeichnend, der Berge versetzen, aber keine Krawatte umbinden kann." Hebbel freute sich, den wunderbaren Alten kennen zu lernen, und versicherte: er werde Thorwaldsen einige Fragen vorlegen, worauf Oehlenschläger lächelnd erwiderte: es helfe zu nichts.

Da Thorwaldsen während der letzten Wintermonate des Jahres 1842 noch auf dem Lande lebte, so mußte Hebbel sich einstweilen noch gedulden. Am 16. Januar folgenden Jahrs endlich ging sein Wunsch in Erfüllung. Er besuchte an dem Tage Oehlenschläger und traf dort in Begleitung der Baronesse Stamp, seiner erkorenen Freundin, den ersehnten Thorwaldsen. Eine imponierende Gestalt, edle gebietende Züge, im Gespräch einfach, aber markig. Er hat ein Gesicht, dem gegenüber niemand Komplimente drechseln wird. So faßt Hebbel den Eindruck zusammen, indem er hinzusetzt: daß er einem großen Mann immer dankbar dafür sei, wenn er nicht aussehe, als ob ihn ein Töpfer aus Lehm gebacken hätte. Thorwaldsen lud ihn freundlich ein, ihn in seinem Atelier zu besuchen, und wiederholte die Einladung, als er ging. Nach wenigen Tagen schon sprach Hebbel mit Oehlenschläger bei Thorwaldsen

vor. Der Meister wohnte sehr schön in dem Schlosse Charlottenburg, wo sich die Zeichenschule befand, in der er selbst als bedürftiger kleiner Junge aus- und eingesprungen war und das Zeichnen erlernt hatte. Thorwaldsen führte den Gast zuerst durch zwei Säle voll interessanter Gemälde, dann aus seinem Wohnzimmer eine schmale Treppe hinunter ins Atelier. Unter den vielen Bildsäulen und Figuren, die einen modelliert, die andern schon in Marmor, bewunderte der junge Hebbel vorzüglich Ganymed und den Adler, dem er zu trinken gibt. Der Vogel blickt gravitätisch, sagt der nachzeichnende Dichter, wie ein Großvater, der sich vom Enkel bedienen läßt, der Knabe ist von himmlischer Schönheit.

„Knabe, süßer, wunderbarer,
Unterm Kuß des Zeus gereift,
Blüte, die in leuchtend klarer
Schönheit nie der Wind gestreift!"

So lauten die Eingangsverse des Gedichts, welches Hebbel bald nach diesem Besuch auf die Ganymed-Gruppe gemacht hat. Versunken im Anblick der drei Grazien, eines „wunderbar lebendigen Löwen", der Venus und des Hirtenknaben mit einem Schäferhund, ruft Hebbel aus: „Zuviel! Zuviel!" Thorwaldsen selbst, in großen wollenen Strümpfen und mit einer Art Pudelmütze auf dem Haupt, kam dem Dichter wie ein patriarchalischer Erzvater vor.

Als ihn Hebbel nach einigen Wochen wieder einmal besuchte, fand er ihn beim Modellieren, in der Unterhose und bis übers Knie hinaufgezogenen Wollstrümpfen, auf dem Kopf die dicke Pudelmütze. In diesem Negligé empfing Thorwaldsen jeden Besuch, ob Damen oder Herren, Vornehm oder Gering. Der Poet bat ihn sehr, sich nicht stören zu lassen, und sah ihm eine Zeitlang andächtig zu, wie er in dem weichen Thon mit seinen Fingern die Gestalten, welche seinem Geiste vorschwebten, auszudrücken suchte. Waren es doch unvergleichliche Finger, die hier sprachen! Hebbel fragte ihn, ob er jedes Bild klar vor seiner Seele stehen habe, wenn er zur Ausführung schreite. Thorwaldsen erwiderte: „Ja, und ich hüte mich sehr, anzufangen, ehe dies der Fall ist; Nebenzüge treten im Verlaufe der Arbeit wohl mehr hervor oder mehr zurück, aber die Hauptsachen müssen gleich beim Anfang da sein." Hebbel hörte dies gerne, denn er konnte sich in seiner Kunst, wie er bekannte, von einem andern Verfahren gar keine Vorstellung machen. Dann erhob sich Thorwaldsen, trotz des geäußerten Widerstrebens von Seite Hebbels, die Ursache einer Störung abgeben zu wollen, und führte ihn in die Säle vor die Venus, die Grazien und den Ganymed. Hebbel empfand jetzt, daß derjenige, welcher nicht die Meisterwerke der bildenden Kunst mit Augen gesehen, nichts von der Schönheit wisse, oder doch nur so viel, als etwa einer von dem Zauber der

Sprache, wenn er sie nur auf der Straße, an der Börse oder im Salon vernahm, nicht aber von den begeisterten Lippen des Dichters. An jenem Tage sprach Thorwaldsen gegen ihn seine Überzeugung dahin aus: daß Gipsabgüsse wenig oder nichts fruchteten. „Der Gips ist tot,“ sagte er, „man sieht Bilderleichen, aber keine Bilder.“ Dem gelehrigen Schüler wurde die Wahrheit dieses Ausspruchs schnell einleuchtend, als ihn der Meister vor seine Venus hinführte, und ihn sie erst in Marmor, dann in Gips betrachten ließ. In einem der Säle stand ein kolossales Pferd, das ein junges Mädchen gearbeitet hatte. Thorwaldsen zeigte es ihm, und Hebbel war gerade im Begriff, seine Verwunderung über die seltsame Wahl des Gegenstandes auszusprechen, als er noch eben zur rechten Zeit zwischen die Beine des Pferdes hindurch die Künstlerin selbst erblickte, emsig mit einem kleinen metallenen Löwen beschäftigt. Sie nahm sich, nach Hebbels Worten, mit ihrem schüchternen, halbverschämten Gesicht neben dem gewaltigen Pferde wunderbar, aber artig aus, und machte auf ihn, eben weil er auf eine solche Erscheinung durchaus nicht vorbereitet war, einen poetischen Eindruck; ihre Züge waren nicht gerade schön, aber von einem sanften Reiz belebt, und ihr künstlerisches Gewand, halb Mantille, halb Oberrock, stand ihr hübsch und nett. Thorwaldsen stellte ihn dem Mädchen vor, einem Fräulein Herbst, wie sie hieß. Doch blieb es dem Dichter unbegreiflich,

daß sie die Schönheit just an den Pferden studiert habe. In dem letzten Saale, wo der Alte ihn allein ließ, traf er einen jungen Künstler, der mit dem Kopieren einer Figur zu tun hatte. Durch diesen ward Hebbel lebhaft an so manchen Kunstjünger in München erinnert. Er wußte nämlich von nichts besser Rechenschaft zu geben, als von den Preisen, welche Thorwaldsen für seine Arbeiten bekommen habe. Von seinem Genie, sagte Hebbel, sprach er wenig, wiewohl der Wackere Blick und Geist verriet, viel dagegen von Thorwaldsens Reichtum und seinem Geiz. „Denken Sie sich," sagte er, „was der Kerl aufgescharrt haben muß, seit vierzig Jahren hat er seinen europäischen Ruf; ist es nicht eine Schande, daß er für zwei Schillinge zu Mittag ißt, und nur deshalb in Gesellschaften geht, um auch diese zu sparen?" Hebbel wußte allerdings, daß dies alles keine Verleumdung sei, da ihm Oehlenschläger ähnliches erzählt hatte; dennoch fand er anderswo dazu den Schlüssel, als in Geiz oder Habsucht: er fand ihn in dem Fluche der Jugendarmut, welche Thorwaldsen nicht einmal erlaubt hat, Hemden zu tragen oder sich einen Kamm anzuschaffen. Wer Knecht des Geldes gewesen ist — folgerte der mit solchem Knechttum nur allzu sehr vertraute Hebbel — wer Knecht des Geldes gewesen ist, wird selten Herr desselben; er betrachtet es, wenn er es am Ende auch erobert, nicht als einen Sklaven, den er nutzen, sondern als einen gefangenen

König, den er respektieren soll. Natürlich sei in diesem Falle nur von großen Geistern und Gemütern die Rede. Nachdem Hebbel dem erwähnten Kunstjünger auf dessen Ausflug in die räsonnierende Psychologie kritisch gefolgt war und sich nebenbei einzelne technische Handgriffe der Bildhauerei von ihm hatte erklären lassen, kehrte Thorwaldsen, immer noch in der Unterhose, zurück, diesmal mit einer vornehmen Dame. Als diese sich wieder entfernt hatte, nahm er die Figur des jungen Mannes in Augenschein. Er sagte nichts, schüttelte nicht einmal den Kopf; aber sie mußte ihm doch nicht recht gefallen, denn er legte selbst Hand ans Werk. „Wenn die Kritik doch immer so ausgeübt würde!“ bemerkte Hebbel treffend. Und als ob die Fülle des Geschauten all sein Sinnen in Aufruhr gebracht und sein eigenes Verhältnis zur Kunst, sozusagen, vor Gericht geladen hätte, bricht er nun in die nachstehenden Worte aus, welche ihn und Thorwaldsen zugleich charakterisieren:

„Thorwaldsen hat übrigens ein Gesicht und eine Gestalt wie ein Jupiter. Wie ein Göttervater wandelt er mit seinen langen Locken unter all den Götterbildern umher. Das tiefste Bedürfnis meiner Natur ist: zu verehren und zu bewundern. Die Stunden, die ich bei dem herrlichen Alten zubringe, sind voll andächtiger Wollust; man genießt und wird zugleich aufgelöst, aber nur, um etwas besseres zu werden. Denn der letzte Eindruck der Kunst ist immer ein tief sittlicher, ein maßgebietender

und klärender. Nur dann ist er es nicht, wenn sie es darauf anlegt; ich meine: wenn sie die Elemente nicht in ihrer Gärung hinzustellen wagt, und uns statt der tobenden See, die sie mit ihrem Öl besänftigen soll, uns prahlerisch ihr Öl selbst vorzeigt; denn sie erstickt dann das Leben im Keim, und verfährt, wie etwa eine unkluge Polizei verfahren würde, welche die Embryonen würgte, um den Räubern und Mördern, die darunter sein könnten, den Eingang in die bürgerliche Gesellschaft zu verschließen, oder noch besser, wie ein feiger Duellant, der dem Gegner vor Beginn des Kampfes ein Opiat beibringt, und ihm nun, dem Schlaftrunkenen, Ohnmächtigen an den Leib rückt. Genug davon. Das ist mein Unglück, daß ich von keinem Gegenstand reden kann, ohne mich in ein Gewirre von Gedanken und Bildern zu verlieren. Könnt' ich dir statt dessen die Venus oder die Grazien vor die Augen stellen! Doch dies ist unmöglich. Höchstens lassen sich solche Werke poetisch reproduzieren, und ich will gar nicht verschwören, daß mein Gedicht „Ganymed“ nicht noch einen Bruder erhält.“

Wie bedeutsam heben sich hier der im Kampfe sich bestimmende Dichter und der still bewegte Künstler voneinander ab! Ich vermag nicht zu beurteilen, ob Oersted Recht hat, indem er die milde, bescheidene Ruhe, welche Thorwaldsens feurigen, weitumfassenden Geist umgab, ein dänisches Gepräge nennt; daß aber

innerhalb derselben dem Genie ein Sitz eingeräumt werden darf, dies wird auch ein Nichtdäne bereitwillig zugeben. Ja, vielleicht ist gerade der ruhig überschwebende Geist das Kennzeichen der Ersten und Reinsten! und nicht umsonst legte Goethe, als er anerkennend über Carstens sprach, den Ton auf jenes Hohe und Stille in der Kunst, zu welchem Carstens niemals habe vordringen können.

Daß in der Berührung Hebbels mit Thorwaldsen die dem erstern angeborene Ehrfurcht vor der Natur wieder deutlich hervortrat, wie sie nur derjenige empfindet, welcher die einfache, unvermischte Natur allein als die Geberin des Besten zu würdigen versteht — diese Wahrnehmung wird keinem aufmerksamen Leser der vorangeschickten Mitteilungen entgangen sein. Und daß ihm der vertrauliche Verkehr Thorwaldsens mit der Natur, in der Persönlichkeit wie in den Werken des Meisters, als das wünschenswerteste Gut des Künstlers erschien, wird der zartsinnige Beobachter aus der nicht schmerzlosen Stimmung entnommen haben, welche in den Bekenntnissen des Dichters vorwaltet. Wahrhaft gefördert, in der Bewunderung schlichter Größe bestärkt, von der Schönheit der Plastik zum erstenmal getroffen, war nun Hebbel, als er Kopenhagen wieder verließ, besser als viele andere vorbereitet, die Schätze der bildenden Kunst, welche ihn in Italien erwarteten, in sich aufnehmen und genießen zu können.

Noch einmal begegnen wir den sichtbaren Spuren Thorwaldsens in dem Leben des Dichters; diesmal aber ist es der Abgeschiedene, der ihn grüßt. Es war am Gründonnerstag des Jahres 1844 zu Paris, als Hebbel seinen Nachmittag in den Elyseischen Feldern verschlenderte und verträumte. Man feierte „Longchamp", wie man das Fest der jungen Mode nennt. In den Elyseischen Feldern ist bei dieser Gelegenheit gewöhnlich ein so ungeheures Gedränge, daß die Nationalgarde von der Place de la Concorde bis zum Arc de Triomphe Spalier bilden muß. Die Equipagen nehmen die Mitte ein, an beiden Seiten der Wagen breitet sich das Volk aus mit seinen Lustbarkeiten, Buden und Gauklern; eine kleine Welt für sich. Wenigstens sah es damals so aus. Der Dichter, der seine innere Einsamkeit am liebsten in dem Taumel und Geräusch einer wogenden Menge genoß, geriet in eine poetische Stimmung, kaufte sich Veilchen, sah allerlei äquilibristische Kunststücke an, ergötzte sich an dem Durcheinanderfluten der dreißig jubilierenden Musiken und blieb dort bis zum späten Abend. Nach der Stadt zurückgekehrt, trat er in ein Café, überflog die faits divers, sah Thorwaldsens Name und las seinen Tod. Geht ins Theater, lebt, stirbt! „So sterben die Götter!" ruft er aus. Dieser Spaziergang an all dem bunten Flitter, den lärmenden Volkstheatern, der Gloire de France mit dem altnapoleonischen Tambour vorüber, bis zu dem

teuern Schatten, dem er zuletzt an jenem Abend begegnete, formte sich in seiner Seele zu einem symbolischen Bilde, das in markig schönen Strophen Ausdruck gewann.

„Nun stehen alle Kaiserstühle leer!
Seit Rafael erstand kein Maler mehr,
Der sich durch Geistesfülle und Talent
Mehr aufgerichtet als ein Monument.
Zwar groß sind Vernet und Cornelius,
Doch wie? Als erster oder — letzter Gruß!

Beethoven schied. Und während er verschnauft,
Herrscht Meyerbeer, der hundert Orgeln kauft,
Damit der Komponist, der mit ihm ringt,
Nicht eine vor ihm auf die Bühne bringt.
Beethoven hätt' der Orgel selbst vertraut,
Was dieser auf die erste Orgel baut.

Goethe ging heim. Das Diadem zersprang,
Das achtzig Jahre seine Stirn umschlang.
Nun zeigt wohl mancher ein Juwel daraus,
Doch wer verflicht sie abermals zum Strauß?
Wer ist es, der den Geist und die Natur
Wie er ergreift auf ungetrennter Spur?

Thorwaldsen folgt, der letzte wohl im Zug,
Der aus dem Marmor griech'sches Feuer schlug,
Der das, was werden sollte und nicht ward,
Weil es im Werden selbst schon halb erstarrt,
Das ungeschaff'ne Urbild alles Seins,
Erlöste aus dem spröden Schoß des Steins.

Fahr wohl! Noch nicht! So lang' ich dieses Wort
Nicht sprach, so lange kannst du noch nicht fort!
Das ist, die Liebe hat es wohl erkannt,
Der letzte Zauber, der die Schatten bannt,
Sie kehren um, wenn's nicht ertönt, man sieht
Das Liebste noch einmal, bevor es flieht.

So trittst auch du vor meinen innern Sinn,
Damit ich Abschied von dir nehme, hin;
Wie ich dich einst bei Oehlenschläger sah,
So stehst du herrlich wieder vor mir da,
Schon ungenannt erkannt, und anzuschau'n,
Als hätt'st du selbst dich aus dem Fels gehau'n."

Wien, November 1870. Emil Kuh.

Friedrich Hölderlin.

[23.]

Friedrich Hölderlin und seine Genossen.

(„Neue Freie Presse". Jg. **1870**. Nr. vom 23. April. Feuilleton.)

Am deutschen Volke ging die hundertjährige Wiederkehr des Geburtstages Friedrich Hölderlins (29. März 1770) unangerufen vorüber. Nur hier und dort ward dieser Tag in engem Kreise gefeiert. Das Volk hatte auch nicht Ursache, ihn zu feiern; denn Friedrich Hölderlin war einer der einsamen Dichter, deren Wohl und Wehe, deren glückliche oder unvollständige Entfaltung nicht innig verknüpft ist mit dem Kulturleben der Nation. Aber den sinnvollen, in der geistigen

Welt heimischen, zum vertraulichen individuellen Verkehre geneigten Menschen stehen auch die einsamen Dichter nahe, welche das reiche Wassergeäder veranschaulichen, das die großen Ströme nährt oder in welches diese, sich abzweigend, allgemach verlaufen. Stets haben solche Dichter die Denkenden beschäftigt, stets werden sie den Denkenden zu tun geben. Treffen hier doch künstlerisches und naturhistorisches Interesse zusammen, mischen sich hier doch in die Betrachtung Freude an dem vereinzelt Vollendeten und schmerzlicher Anteil an der wie von einem bösen Zauberer besprochenen Arbeit. Und namentlich sind es diese Dichter, deren fragmentarische Werke zudringlich auf den Schöpfer hinlenken, von dem sie herrühren, als ob nur so die Mängel richtig erklärt, wenn nicht gar ausgeglichen werden könnten. Die Meister bereiten dem Urteile insoferne keine Schwierigkeiten, als das Gleichgewicht der Kräfte, das sie auszeichnet, den Eindruck des Entschiedenen übt; ebensowenig die Mittelmäßigen, welche meist durch den gemeinen Einklang der Fertigkeiten, der dieselben charakterisiert, vor Mißdeutungen geschützt sind.

Wenn wir uns von den eigentümlichen Poeten, die der Goethe-Schiller-Epoche vorangingen, von Christian Günther, Reinhold Lenz und dem Freiherrn von Creutz, abwenden und nur die merkwürdigen Dichterköpfe, die gleichzeitig und später auftauchten, ansehen, so erblicken

wir neben Friedrich Hölderlin noch Wackenroder, Novalis, Heinrich von Kleist, nach diesen Georg Büchner, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig. Was und wie viel auch immer diese Dichter voneinander unterscheiden mag an ursprünglicher Anlage oder an Entwicklungsfähigkeit, gemeinsam ist ihnen allen der Bruch zwischen Kraft und Erkenntnis. Sie empfinden stark, sie schauen lebhaft an, und die begabtesten unter ihnen, wie Hölderlin, Kleist und Hebbel, verkörpern oft das Empfundene und Geschaute im reinen Bilde. Jedoch auch ein Suchen, eine Unruhe ist ihnen eigen, die aus der Übermacht der Erkenntnis entspringt, der sie nicht vollauf genügen können, und darum drängt sich der Tiefsinn, das Grundelement der Poesie, unwiderstehlich hervor, so daß es fast mit Händen zu greifen ist. Bei den wahrhaft großen Dichtern dagegen schlummert der Tiefsinn zeugungskräftig unter der Pflanzendecke ausgereifter Form. In einem der Briefe Hölderlins an Schiller sagte der Jünger, daß er sehr gut begreife, warum es schwerer sei, die Natur zur rechten Äußerung zu bringen in einer Periode, wo schon Meisterwerke um Einen liegen, als in einer anderen, wo der Künstler fast allein sei mit der lebendigen Welt. Aber diese schlimme Alternative sei fast unvermeidlich, wo gewaltiger und verständlicher als die Natur, aber deswegen auch unterjochender und positiver der reife Genius der Meister auf den jüngeren Künstler wirke. Noch schärfer drückte

dies Goethe aus, indem er von sich selbst bekannte, daß seine Idee vom Vortrefflichen auf jeder seiner Lebens- und Entwicklungsstufen nie viel größer gewesen, als was er auf jeder Stufe auch zu vollbringen imstande war. Wäre er als Engländer, setzte er hinzu, geboren worden, und wären alle jene vielfältigen Meisterwerke bei seinem ersten jugendlichen Erwachen mit all ihrer Gewalt auf ihn eingedrungen, so hätte es ihn überwältigt, er hätte nicht so leichten, frischen Mutes vorschreiten können, sondern sich erst lange besinnen und umsehen müssen, um irgendwo einen neuen Ausweg zu finden. Der Gesunde und der Leidende sprechen, wie man sieht, das nämliche Wort aus. Dieses Wort aber klingt anders als der ärmliche, in Umlauf gebrachte Schulsatz: daß in Hölderlin und den ihm verwandten Dichtern die Reflexion mächtiger sei, als das poetische Vermögen; er paßt eben auf alle wunderlich organisierten Dichter, mithin auf keinen, und jedenfalls müßte er auch auf Schiller ausgedehnt werden, wenn das Vorherrschen der Reflexion hier das Entscheidende wäre. Es macht uns immer ein besonderes Vergnügen, so oft wir in einer Ästhetik oder Poetik die Prätorianer des Begriffs bei Schillers Gedichten ankommen sehen, weil da das bequeme Einfächern durchaus nicht verfangen will. Es verfängt aber ebensowenig bei Hölderlin und seinen Genossen.

In allen Schriften Hölderlins, in seinen Oden

und Hymnen, in seinem dramatischen Versuche, wie in seinem „Hyperion“ begegnen wir den echten dichterischen Impulsen, die hin und wieder plastisch werden, und zwar so einfach schön, als hätte die Hand eines Joniers die Linien gezogen. Wie anmutig feierlich ist die Stimmung des Gedichtes „Heidelberg“, wie zutraulich und doch gehalten ist darin die Zeichnung der Brücke, des Stromes und der schicksalskundigen Burg, über welche die ewige Sonne ihr verjüngendes Licht gießt, während freundliche Wälder über die Burg herabrauschen und Sträucher herabblühen,

bis wo im heiter'n Tal,
An den Hügel gelehnt oder dem Ufer hold,
Deine fröhlichen Gassen
Unter duftenden Gärten ruh'n.

Wie gefällig sind in dem Gedichte: „Der Neckar“ die Fäden der heimischen Landschaft mit dem geträumten Zauber der griechischen Küsten verflochten, ohne daß die fremdartige Mischung unser Gefühl peinlich in Anspruch nähme. Und vollends das Fragment: „Die Nacht!“ In edler Unbefangenheit, in ungetrübter Sinnlichkeit, wie sie auf den wunderbarsten pompejanischen Tafeln quillt, atmet hier die Darstellung, und auch nicht der leiseste Zug verrät uns, daß diese holdselige Schönheit beim Dichter nur zu Gast ist, wie Eros bei Psyche, ehe sie den Freund mit der beleuchtenden Lampe geweckt hat. Wir setzen die wenigen

Verse für die Vielen, welche das Gedicht nicht kennen, hierher:

„Ringsum ruhet die Stadt, still wird die erleuchtete Gasse,
Und mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt geh'n heim, von Freuden des Tages zu ruhen, die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohl zufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht daß
Dort ein Liebender spielt, oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen,
Immerquillend und frisch, rauschen an duftendem Beet.
Still in dämm'riger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.

Jetzt auch kommet ein Weh'n und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Ebenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht, kommt;
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
Über Gebirgshöh'n traurig und prächtig herauf."

Wer möchte den sanften Goldglanz, der auf diesem Bilde ruht, wer die bescheidenen und sicheren Konturen, in denen es sich bewegt, bei einem Dichter vermuten, dessen ungebührlich gesteigerte Reflexion angeblich seine gestaltende Kraft gehemmt haben soll! Und ebenso lauter, wie er in den glücklichsten Momenten das in sich abgeschlossene Bild zu malen versteht, weiß er auch zuweilen den tiefsten Seelenton anzuschlagen, wie in

dem unvergänglichen Schicksalslied Hyperions. Großartiger und schlichter ist niemals der Gesang irdischer Vergänglichkeit angestimmt worden, als in den Schlußversen:

„Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruh'n.
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab."

Gleichwohl zerbricht unserem Dichter nur zu oft die Form unter den Händen, und der grübelnde Geist entführt ihm dann Anschauung und Empfindung in jene Dämmerung, wo der Tiefsinn gerne nistet, wo aber die Poesie nicht mehr spielen kann. Auf dem Ernst ist freilich alle Kunst gegründet, aber wenn er zu sehr fühlbar wird, dann schwächt er den Leib, anstatt ihn nur zu beseelen. Dies wird namentlich in Hölderlins Roman „Hyperion" deutlich, an dem wir beinahe nichts als Nerven zu empfinden wähnen, aber keine Muskeln und kein Fleisch, ähnlich wie an Novalis': „Heinrich von Ofterdingen." Der wahrhaft blendende Reichtum an Ideen und tiefsinnigen Aussprüchen im „Hyperion", die wohl eine Lese verdienten, ersetzt uns doch nicht den mangelnden Knochenbau des Werkes. Überall

metaphysische Furchen, aber nirgends oder wenigstens nur äußerst spärlich blühende Saat.

Dieses Überwuchern der Metaphysik in Hölderlin, welche mit der gemeinen Reflexion nicht verwechselt werden darf, ist auch ein hervorstechendes Merkmal der ihm wahlverwandten Dichter, unter denen mancher, z. B. Kleist und Hebbel, ihm an Plastik ungemein überlegen ist. Die ganze Erscheinung jedoch hat nichts Auffallendes, wenn wir uns erinnern, daß die Poesie aus der religiösen Wurzel steigt. Im Jugendalter der Völker ist die Poesie mit mythologischen und allegorischen Elementen so versetzt, daß eine Trennung gar nicht möglich wäre. Ist nun die Poesie allmählich reine, selbstbewußte Kunst, ist sie in den Meistern zum Gipfel geführt worden, so kehrt sie auf dem philosophischen Wege, da der schmale Naturpfad der Religion sich verloren hat, wieder an den geheimnisvollen Ursprung zurück. Dies scheint uns eine leidliche Erklärung zu sein. Außerordentliche Ereignisse, wie die Kant'sche Philosophie, mußten daher in den stärksten der fragmentarischen Dichter, in den Hölderlin, Kleist, Hebbel, einen erschütternden Eindruck hervorbringen. Die Selbstbekenntnisse Hölderlins wie die der anderen Beiden lassen darüber auch nicht den mindesten Zweifel aufkommen. Daß gerade die dichterischen Naturen in ihrem leidenschaftlichen Drange nach Erkenntnis vor Allem die Gebrechlichkeit der Welt, den dunklen Untergrund des

Daseins erkennen werden, leuchtet ebenfalls ein. Daher ihr tiefes Leidgefühl, ihre düstere, nur den hellsten Sonnenstrahlen auf Augenblicke weichende Schwermut. Denselben Schmerz haben auch die großen Dichter empfunden, aber ihr erhöhtes Lebensgefühl, das der Besitz ungewöhnlicher Kräfte mit sich bringt, leistete zuletzt siegreichen Widerstand. Diesen Widerstand vermochten die geringer Begabten nicht aufzubringen, und so überflügelte der Schmerz, der nicht von gestern und nicht von vorgestern ist, der mit keiner „Literaturrichtung“ und mit keiner Zeitkrankheit zusammenhängt, den die Vedas wie Sophokles, Shakespeare wie Calderon und Goethe gekannt haben, die fragmentarischen Talente, die geblendeten Genies. Daß die Kunst-Industriellen, die sich für Dichter halten, nicht unter einem solchen Zwiespalt seufzen, gibt nicht von ihrer inneren Gesundheit und Freiheit, sondern nur von ihrer Dürftigkeit Zeugnis.

„Ach, wär' ich nie in eure Schulen gegangen!“ ruft Hölderlin-Hyperion aus, „die Wissenschaft hat mir Alles verdorben ... O, ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt!“ „Seit die Überzeugung, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist,“ ruft Heinrich von Kleist, „vor meine Seele trat, habe ich kein Buch wieder angerührt.“ „Wünsche dir nicht zu scharf das Auge,“ ruft Friedrich Hebbel, „denn wenn du die Toten in der Erde erst siehst,

siehst du die Blumen nicht mehr." Und weil der Schwabe, wie der Märker und wie der Dithmarscher, die angefochtene, die gefährliche Stellung kannten, in der ihre eigene Natur sich befand, retteten sie sich in die Philosophie, deren Wesen mit dem Zerlegen der Begriffe nichts gemein hat, deren Wesen Anschauung ist, wie das der Kunst. Und weil sie die Einheit und den Einklang suchten, der sich ihnen nur selten im göttlichen Bilde offenbarte, so war ihnen die Schönheit, die einfältige Schönheit, das höchste Gut, nach dem sie dursteten und lechzten, ganz anders als die sogenannten stilvollen Dichter, die nach dem abstrakten Ideal der Griechen langen. „Es ist ein so schönes Gedeihen in Allem, was wir treiben," schreibt einmal Hölderlin an seinen Bruder, „wenn es mit gehaltener Seele geschieht und uns das stille stete Feuer belebt, daß ich besonders in alten Meisterwerken aller Art als herrschenden Charakter immer mehr zu finden glaube. Aber wer hält in schöner Stellung sich, wenn er sich durch ein Gedränge durcharbeitet, wo ihn Alles hin und her stößt?" — Und im „Hyperion" lautet eine bedeutungsvolle Stelle: „Der Mensch, der nicht wenigstens im Leben einmal volle, lautere Schönheit in sich fühlte, wenn in ihr die Kräfte seines Atems wie die Farben am Irisbogen ineinanderspielten, der nie erfuhr, wie nur in Stunden der Begeisterung Alles innigst übereinstimmt, der Mensch wird nicht einmal ein philosophischer Zweifler

werden, sein Geist ist nicht einmal zum Niederreißen gemacht, geschweige zum Aufbau. Denn glaubt mir, der Zweifler findet darum nur in Allem, was gedacht wird, Widerspruch und Mangel, weil er die Harmonie der mangellosen Schönheit kennt, die nie gedacht wird. Das trockene Brot, das menschliche Vernunft wohlmeinend ihm reicht, verschmäht er nur darum, weil er insgeheim am Göttertische schwelgt."

Dies sind die Quellen des Pessimismus, vor dem die Logiker und Weltklugen insolange ratlos stehen, bis sie irgendein „persönliches" oder „historisches" Motiv ausfindig gemacht haben. Hölderlin mußte demnach eine finstere Weltanschauung in sich ausbilden, weil seit den Siebzigerjahren die Krankheit des „Weltschmerzes" ausgebrochen war, und er mußte wahnsinnig werden, weil er eine verheiratete Frau, Madame Gontard, nicht hatte heimführen können. Leopardi ist nur deshalb so bitter, so trostlos in seinen Gedichten, weil er verkrüppelt und siech war. Und Kleist mußte untergehen, weil er von einem maßlosen Ehrgeize erfaßt worden, er mußte zum Selbstmord greifen, weil das politische Elend seines Volkes ihn so tief niederbeugte und weil die Schlacht bei Leipzig nicht schon 1811 geschlagen wurde. So meinte auch einmal ein berühmter Geschichtschreiber der Philosophie, Leibnitz sei ein Optimist gewesen, weil er in einer hoffnungsreichen Zeit gelebt habe, Schopenhauer ein Pessimist, weil er in eine despe-

rate und malheureuse Zeit gefallen sei. Nun war aber obendrein diese pessimistische Philosophie von 1814 bis 1818 gezeitigt, also in der hoffnungsreichsten Zeit, nach Deutschlands Befreiung. Wußten doch sogar die biographischen Kartenaufschläger unserer Literatur als Ursache des Wahnsinnes Hölderlins anzugeben, er habe sich seine Krankheit durch Ausschweifungen in Bordeaux zugezogen und er habe Diotima nur geliebt, um sie für dichterische Produktionen als Modell zu benutzen. Ein ähnliches dreist albernes Wort sprach Adolf Stahr über Goethes Neigung zur Wetzlarer Lotte aus.

Dieser seichte Menschenverstand, der sich die Geheimnisse und Rätsel tiefer Naturen auf seine Art zurechtlegen will, ist einmal von Varnhagen aufs Köstlichste gezeichnet worden. Eine ihrer Meinung nach hochgebildete Frau, welche sich ihm stets als enthusiastische Verehrerin der Rahel gezeigt hatte, welche eifrig deren Briefe las und diese nicht genug rühmen konnte, richtete endlich auch ganz vertraulich mit der Bitte um aufrichtige und wahre Auskunft die gewichtige Frage an ihn, wieso denn Rahel so sehr unglücklich gewesen, was ihr denn begegnet sei und wie man das zu deuten habe? Varnhagen hatte einen wahren Schrecken, als er dies hörte. Also nicht einmal das, sagte er sich, hatte der elende Sinn aus dem Buche herausgelesen! Er sah sich im Zimmer um und erwiderte dann: „Ja, sehen Sie, Verehrteste, Sie haben eine anständige Wohnung,

noch ziemlich gute Möbel, Kleider für Ihren Stand und Ihr Alter passend, Sie geben und bekommen ehrbaren Besuch, einen kleinen Titel haben Sie auch, Ihre Stube ist warm, Tee und Butterbrot können Sie auch noch aufbringen, Bücher bekommen Sie geliehen, und das Gespräch haben wir ja Alle umsonst, Sie sind mit dem Hergezählten vollkommen glücklich, wie könnten Sie unglücklich dabei sein? Nun hatte Rahel alles dies auch, sogar ein bißchen mehr, und hätte es noch in weit höherem Maße haben können, auch in den äußerlich notvollsten Zeiten; Sie haben ganz recht, sich zu wundern, daß sie dennoch nicht glücklich war. Ich kann es mir auch gar nicht anders erklären, als daß es ihr auf alle die Armseligkeiten, mit denen man sich ein Lumpenleben zusammenflickt, nicht ankam, sondern ihr Herz und Sinn auf andere Arten des Daseins gerichtet waren, von denen die Alltagsseelen gar nichts wissen."

Nicht sehr unterschieden von dieser hochgebildeten Dame fragen Viele, wenn sie die Schmerzenszüge eines Hölderlin oder eines seiner Wahlbrüder verwundert betrachten. Nur antworten sie, da sie auch dies aus Eigenem tun, nicht so gut wie Varnhagen von Ense.

Em. K.

Wilhelm Jordan.

I. [24.]

Wilhelm Jordan. Artikel I—II.

(„Wiener Zeitung." Jg. 1870. Nr. 62 u. Nr. 84. Feuilleton.)

I.

Wieder ist der moderne Rhapsode, wie sich Wilhelm Jordan gerne nennt, unter uns erschienen, wieder hat seine Kunst und seine Kunstfertigkeit ein empfängliches Publikum und reichen Beifall in Wien gefunden. Wir freuen uns dessen aufrichtig. Denn was allen Poeten der Gegenwart, was den namhaftesten, welche epische Dichtungen schrieben, mehr oder minder mangelt: klare Sinnlichkeit, komponierender Verstand, energischer Ausdruck, dies ward eben dem Dichter der „Siegfrieds-Sage" in seltenem Grade verliehen. Weder Hermann Lingg in seiner auf wohlklingenden Stanzen dahingleitenden „Völkerwanderung" kann sich mit Wilhelm Jordan messen, noch Robert Hamerling in seinem „König von Sion", worin die geile Komödie der Wiedertäufer eine Mischehe mit klassischem Rhythmus einging; Scherenbergs gar nicht zu gedenken, der in seinem „Waterloo" und ähnlichen Dichtungen nichts anderes bekundete, als die Fähigkeit zur Schilderung und einen nüchternen Schwung, der nicht weiter trägt, als der klappernde Flügel eines Strandläufers tragen kann. Der Verirrung: den chaotischen Tumult der einander drängen-

den wilden Stämme in lustreiche Oktaven zu bringen, wie es Hermann Lingg tat, war der am echten Epos geschulte Geist Wilhelm Jordans so wenig ausgesetzt, als es ihm jemals hätte einfallen können, den Überschwang seelisch kranker Menschen der gleichmütig rollenden Woge des Hexameters anzuvertrauen, wie es Robert Hamerling angemessen fand. Bei Jordan sind Stoff und Form im Einklang, ja die Wahl des alten Stabreims, obgleich derselbe in den Haushalt unserer Sprache heute nicht mehr recht passen will, beweist gerade, daß der Dichter den das Juwel erhöhenden und bestimmenden Wert der Fassung und des Schliffs richtig erkannt hat. Die germanische Heldensage einmal als epischer Vorwurf genommen, mußte sich dem kundigen Geiste der alliterierende Vers als der hier giltige sofort einstellen. Denn der Stabreim vermählt, wie Jordan selbst sich ausdrückt*), die Worte nach ihren Markknochen, nach den Hirnschalen, die den seelischen Nerven einschließen. So biete er als geheimnisvoll anregende Nebengabe einen Hinweis auf die Blutverwandtschaft der Wortstämme, auf die tiefe Symbolik der Sprache und lasse uns Blicke tun in deren ferne Jugend. Der Stabreim erlaube nicht nur, sondern nötige hinein in die sinnlichste Formen- und Farbenfülle und zwinge zur höchsten Anschaulichkeit.

*) Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim. Frankfurt a. M. W. Jordans Selbstverlag.

Es will etwas sagen, wenn ein Poet in unseren Tagen sich auf dem der strengen epischen Dichtung allein möglichen Boden, nämlich auf dem Boden der Sage behaupten kann. Hat er doch, die längst zubereitete, aber auch längst wieder aus unserem geistigen Alltagsleben verschwundene Sage ausgenommen, so viel wie Alles aus Eigenem herbeizuschaffen, um seinem Werke Reiz und Wirkung zu verleihen. Er muß den Anteil seines Publikums künstlich hervorrufen, da ihm ein solcher nicht freiwillig entgegenkommt, wie in naiven Kulturepochen, er muß die seltsam, fremdartig gewordenen Voraussetzungen gleichsam einschmuggeln, anstatt daß er auf ihnen wie auf natürlichen Fundamenten gelassen weiterbauen könnte, er muß endlich die geläufigen Vorstellungen der Gegenwart, ihre reich gegliederten, zum Teil auch ihre raffinierten Bildungselemente mit seinem spröden Material verschmelzen, um das Interesse des modernen Lesers oder Hörers rege zu erhalten und um das behagliche Gefühl desselben zu erwecken, ohne welches kein wahrer Kunstgenuß gedeihen kann.

Fragen wir nun, ob dies alles Wilhelm Jordan gelungen ist? so lautet die Antwort: hin und wieder vollständig, im ganzen so ziemlich. Und zwar nicht nur durch die seinen epischen Gesängen innewohnenden dichterischen, vor allem künstlerischen Vorzüge, sondern auch, ja vielleicht noch mehr durch sein persönliches

Eintreten mündlichen freien Vortrags. Ein geistvolles Referat über Jordans Rhapsodien in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“, das vermutlich von Bacmeister herrührt, hob eben den letzteren Umstand besonders hervor und meinte, daß die stetige individuelle Beteiligung des Dichters an seinem Epos viele Einwände niederschlage, welche von vornherein gegen dasselbe aufsteigen wollen.

Aber auch im einzelnen und abgesehen von dem Dolmetsch, den Wilhelm Jordan vorstellt, hat seine epische Dichtung, sowohl die bereits abgeschlossene „Siegfrieds-Sage“, wie das noch unfertige Epos „Hildebrants Heimkehr“ einen unbestreitbaren Kunstwert. Wo die Darstellung wirkt, da tut sie es durch die Situationen und Motive, nicht durch Empfindungen und klingende Verse, welche, wie Goethe einmal bemerkte, in Tausenden von Gedichten, wo das Motiv durchaus Null sei, eine Art von Existenz vorspiegelten. Ferner hat Jordan ein plastisches Vermögen zu seiner Verfügung, welches stets auf den deutlichsten, schärfsten Umriß hinarbeitet und welches zuweilen die Erfolge einer keuschen Bildnerkraft erreicht, wie in der Rhapsodie aus der Wölsunga-Sage im zweiten Teile des Siegfrieds-Liedes. Einen hohen Rang nehmen jene Teile seiner Dichtung ein, welche der hymnischen Poesie Schwung und Tiefsinn entlehnen. Dahin gehören: die Rede Wodans im Beginn des Siegfrieds-Liedes und

der Nornengesang, diese echte Nachblüte auf jenem Zweige, der das Parzenlied der Iphigenie getrieben hat.

II.

Wir haben Wilhelm Jordan den Vorzug vor allen seinen Rivalen, welche in der Gegenwart epische Dichtungen unternahmen, ohne Bedingung eingeräumt. Und wir haben unser Urteil damit begründet, daß wir auf seinen ausgebildeten Sinn in der epischen Gliederung und Führung sowie auf sein starkes gestaltendes Vermögen hinwiesen. Wir können aber nicht ohne weiteres mit dem Dichter gehen, wenn er sowohl an einzelnen Stellen seiner „Siegfrieds-Sage“ als auch in seinen Schriften über den Stabreim und über das Kunstgesetz des Homer an die großen Epiker als ein Ebenbürtiger sich anschließt und sein persönliches Werk als ein nationales hinzustellen sucht. Es würde uns nicht eingefallen sein, Wilhelm Jordan durch eine vom Zaune gebrochene Vergleichung mit den Meisterstücken epischer Poesie in seinem Werte herabdrücken zu wollen. Warum sollten wir das edle Metall, das uns ohnehin selten geboten wird, in ein Feuer bringen, wo es schmelzen muß! Aber Jordan selbst ist es eben, der dieses Feuer angezündet hat, und so legt er selbst uns auch die Frage auf die Lippen: Hast du Zaubergold?

Hören wir nur eine einzige Auseinandersetzung Wilhelm Jordans über die Ansicht, um nicht zu sagen

Erkenntnis, daß die neuere Dichtung kein Epos im Geist und Stil der Alten haben könne.

„Der Roman ist das Epos der Gegenwart. Das epische Zeitalter ist unwiederbringlich vorüber. In welchem Lehrbuch der Literaturgeschichte stünden diese Sätze nicht? Wo gälten sie nicht für gleich unerschütterlich wie die mathematischen Grundaxiome, die eines Beweises weder bedürfen, noch fähig sind? Und dennoch sind beide weiter nichts als der naive Ausdruck der Tatsache: daß die Epoche, der sie angehören, durchaus die Fähigkeit verloren hatte, das Wesen des Epos und die Bedingungen zu begreifen, unter denen es bei den arischen Völkern bisher dreimal Kunstgestalt gewonnen hatte und sie zum vierten Male ebenso unfehlbar gewinnen mußte, wie in der heutigen Astronomie eine neue Entdeckung keine drei Monate mehr ausbleiben kann, sobald sie durch die Reife ihrer Voraussetzungen fällig geworden ist. Seit undenklichen Geschlechtern sind die Flügel nur noch zum Rudern bestimmt. Wie dürft ihr sie mißbrauchen zum haltlosen Herumstreichen in der Luft, ihr Möwen und Sturmvögel! Das Fliegen ist veraltet; seine Zeiten sind unwiederbringlich vorüber. So sagen die Pinguine. Es gibt Höhleninsekten, die im Lauf der Generationen, in das lichtlose Innere der Klüfte vordringend, ihre Sehkraft eingebüßt haben durch Nichtgebrauch. Ihre Augen sind Rudimente, nutzlose Stummel geworden; entweder

aus ihnen oder statt ihrer haben sich Taster ausgebildet. Diese Taster, es hat eine gewisse Richtigkeit, sind die Augen der Finsternis. Wie kannst du dich unterstehen, die Form der Dinge aus der Ferne erfahren zu wollen? Die Zeit des Lichtes ist unwiederbringlich vorüber. Das dürften diese Tiere sagen zu der kühn und raublustig dahinschwirrenden Libelle mit den glasklaren Facettenaugen. Sie dürften es sagen mit ebenso gutem Recht als die Romantiker sagen, der Roman sei das Epos der Gegenwart, das epische Zeitalter sei unwiederbringlich vorüber, nämlich mit dem guten Rechte der blinden Höhleninsekten. Winziger als für das Leben des Einzelnen ein Tag, ist für die organischen Gestaltungen der Natur die Zeitspanne, welche wir messen mit drei- oder viertausend Sonnenläufen des von uns bewohnten Kreisels. Ist das Menschengeschlecht eine andere Spezies geworden von gestern auf heute, von den indischen Epikern und Homer bis auf uns? Sind Muschel, Gehörgang, Hämmerlein, Trommelfell und Schnecke unserer Ohren so völlig verwandelt, daß sie zwar die verwegenen Harmonien und verwickelten Perioden einer Beethoven'schen Symphonie, aber nicht mehr die selbständigste und höchste Form der Poesie, das rein sprachliche Kunstwerk des Epos, sollten aufnehmen und würdigen können? Können wir etwa nur noch schreiben und lesen, nicht mehr sprechen und hören? . . ."

Diese Probe genügt, dem Leser darzutun, daß

Wilhelm Jordan alles Ernstes der Überzeugung ist, unser Jahrhundert habe ganz so wie das Jahrhundert des Homer dem Epos die Furche gezogen und was bis nun als unmöglich gegolten hat, nämlich das Entstehen eines solchen Epos in verstandeshellen, von der Kultur durchgearbeiteten Epochen, das sei nichts anderes als ein von den deutschen Romantikern erfundener und dann zum Schulbegriff erhobener Lehrsatz.

Jordan knüpft offenbar die Fähigkeit zur Produktion des Epos in der Gegenwart an die Unveränderlichkeit der Organisation des Menschen und das Erscheinen dieser Kunstform in unseren Tagen an die Bedingungen des individuellen Talents oder Genies. Denn wie würde er sonst das Gleichnis von den Höhleninsekten und von der Libelle gebraucht, wie würde er sonst auf den stets sich gleich bleibenden Mechanismus des Ohrs sich berufen haben, um über die Zweifler und Ungläubigen zu spotten!

Eigentlich läßt sich bei einem solchen Unterschied der Grundansichten gar nicht streiten. Entweder Einer empfindet, daß die Kluft zwischen der modernen Welt und der Welt des Epos eine nicht zu überbrückende ist, oder Einer empfindet es nicht. Aber einige allgemeine Bemerkungen wollen wir uns nicht versagen.

Das alte, das nationale Epos des Homer ist eine Volksurkunde, deren Autor ein Dichter war. Noch hatte unter einfachen Verhältnissen, wie sie damals bestanden,

keine Teilung der Arbeit sich entwickelt. Die Religion war noch nicht Kirche, die gesellschaftliche Vereinigung noch nicht kompliziertes Staatswesen geworden. Der Dichter stand also der Religion nicht als einem Fertigen gegenüber und hatte nicht alle Spielarten der individuellen Selbstbestimmung in stehenden Ordnungen und Satzungen aufzusuchen. Und endlich war sein Künstlergeist zwar weise, aber noch nicht klug und ebensowenig in den Erfahrungen einer überreizten Kunst bewandert. Der religiöse Apostel und der Dichter, der Mann der Tat und der Erzähler reichten einander in einer und derselben Person die Hände. Je mehr die Kultur vorschritt, desto entschiedener teilte sich die Arbeit. Die früher fließenden und durch den Epiker in eine Kunstform geleiteten Elemente erstarrten nach und nach zu mehr oder minder beweglichen Gebilden, und wenn nun ein Dichter auftrat, so mußte er sich zu diesen Gebilden in ein gleichsam persönliches Verhältnis setzen und mit dem in ihnen Beweglichen anbinden. Das Übergewicht der Kultur gibt, wie Wilhelm von Humboldt sagt, unserer ganzen Lebensart eine gewissermaßen unnatürliche und künstliche Gestalt und einen ähnlichen Charakter tragen auch die Begebenheiten unserer Zeit an sich. Da sie eine Menge neuer Bedürfnisse weckt und vor allem darauf ausgeht, die möglichst große Zahl der Zwecke mit dem möglichst kleinen Aufwand von Mitteln zu erreichen, so hat sie zwischen die Kraft

des Menschen und das Werk, das er dadurch hervorbringt, eine Menge von Werkzeugen und Mittelgliedern gesetzt, vermöge deren ein Einziger mit geringerer Anstrengung eine große Masse bewegen kann. — — Der reine Mensch für sich vermag nur wenig mehr über den Menschen und nichts über den Haufen; er muß immer durch Massen handeln, sich immer in eine Maschine verwandeln. Dies Alles scheint uns unwiderleglich. Daß der Dichter der Gegenwart seinen epischen Stoff nicht aus der neueren Geschichte nehmen wird, wenn er den Sinn des Epos erkannt hat, versteht sich von selbst, und Jordan, dem der Sinn des Epos vertraut ist, weiß dies genau. Meinte er doch, die Belehrung, daß er besser getan haben würde, den Stoff zu seinem Epos aus den Zeiten des dreißigjährigen Krieges zu wählen, mußte ihn anmuten, wie etwan einen Münzmeister der freundschaftliche Rat: die Friedrichsd'or doch lieber aus Neusilber zu prägen. Aber ebenso genau sollte er wissen, daß die Wahl echt epischer Stoffe in unserer Zeit und das Talent zu epischer Darstellung den Anachronismus nicht aufhebt, mag unser Gehörgang auch ganz so beschaffen sein wie jener des griechischen Kolonisten im Jahrhundert Homers. Seit die von Jordan als Höhleninsekten geschilderten Romantiker die Schätze des deutschen Altertums uns erschlossen haben, ist uns das Wesen der Sage immer klarer, ist die einschlägige Reproduktionskraft immer

mehr gesteigert worden. Und weil Jakob Grimm die fast unbegreiflich hohe Wahlverwandtschaft zu unseren alten Sagen hatte, so war den vorwiegend gelehrten Untersuchungen auf diesem Felde ein so großer Erfolg gesichert. Aber mit dem Verständnis der Sage, mit dem liebevollen Eindringen in ihre Heimlichkeiten war nicht zugleich die treibende, selbständige Leistungen verbürgende Kraft gegeben. Ja, gerade deshalb, weil wir in der untergegangenen Welt der deutschen Götter- und Heldensage uns mit dem Intellekt so gut zurechtfinden, können wir es nicht auch mit unserem Gemüt und mit unserer Phantasie. Jordans dichterisches Redaktionstalent ist unvermögend, den natürlichen Boden zu ersetzen, auf dem die homerischen Rhapsodien in jugendlicher Fülle erwachsen sind. Wilhelm Jordan ist vielmehr, was wir an zahlreichen Stellen seiner Dichtung wahrnehmen, in der Empfindung durch und durch modern: die psychologische Entwicklung seiner Charaktere ist modern, modern sind seine Effekte, modern seine Naturschilderungen und kleinen Züge.

Er entrollt uns die Allegorien der Edda und fügt, wenn auch leise und vorsichtig, die naturwissenschaftliche Deutung hinzu, er malt uns die germanischen Götter und hält dabei die rein ästhetischen Beziehungen des Christentums fest. So erinnert er an Platen, welcher den Formspuren Pindars und dessen Lieblingsanschauungen nachgeht, ohne auch nur Schiller zu erreichen,

dem der Schwung Pindars wirklich verliehen ward, aber nicht der Trieb, pindarisch zu dichten; so erinnert er an Emanuel Geibel, welcher in hellenisierenden Rhythmen und Wendungen seine Vaterstadt Lübeck feiert, ohne auch nur Goethen nahe zu kommen, der das deutscheste Lied einfältig und holdselig wie der Sänger der Odyssee gesungen hat.

Es liegt nicht in der Dinge Lauf,
Daß etwas heut' erst geboren sei
Und tausend Jahre alt dabei.

Wie selten übrigens der epische Geist der Völker es zu reinen, in sich vollendeten Kunstwerken gebracht hat, lehrt ein Blick auf die alten Epen. Ein einziges Mal ist der Krystall des Epos hervorgetreten, und zwar unter den Griechen. Das gestaltlose Pfaffengedicht der Inder kann nur in herausgelösten Episoden künstlerisch wirken. Das Iranische Epos des Firdusi hat noch den epischen Stoß, die Biegsamkeit der Gelenke und die satte Farbe, aber es fehlt schon das die Teile sicher umschließende Band und die unbefangene Hoheit des Baues. Dem großen trockenen Dichter des Nibelungenliedes war es wohl gegeben, die ungeheure Fabel schlicht und energisch von den leisen Anfängen bis zum schwindelerregenden Gipfel emporzuführen und einen Hagen und eine Chriemhild zu schaffen, jedoch durch öde Steppen geht das Epos seinen Weg und das Detail

ist nur dann mit blühendem Leben bekleidet, wenn es in die Region des Furchtbaren hinaufreicht. Bei den Romanen hat Dante allein den Ernst und Drang des Epos empfangen; aber die bunte, in tausend Brillantflächen blitzende Welt des Mittelalters schien die naive Kunstform abzuwehren, und so steht denn die „göttliche Komödie“ als ein versteinerter Traum vor uns, dessen Plastik und dessen Tiefsinn die Allegorie geadelt, aber kein Epos beseelt haben. Die Edda in ihrer natursymbolischen Überschwänglichkeit bildet nicht einmal ein festgefügtes Ganzes, das finnische und das estnische Epos versuchen erst den epischen Gang und stottern und tasten sich durch. Die Heldenlieder der Serben, die einzigen, in denen der homerische Ton wiederklingt, sind eben Gesänge, keine epische Dichtung.

Wir hätten noch viel auf dem Herzen gegen Jordans Theorie von dem angeblichen Schulbegriff, der an der Erfahrung gemessen nicht Stich halte; namentlich ließe sich Manches über seine Behauptung sagen, die deutsche Poesie der neueren Zeit habe durch die Neigung zum Gleichklang alle Muskelkraft und ursprüngliche Frische eingebüßt. Wir begnügen uns mit einigen Sätzen Jakob Grimms zu antworten:

„Man kann die innere Stärke der alten Sprache mit dem scharfen Gesicht, Gehör, Geruch der Wilden, ja unserer Hirten und Jäger, die einfach in der Natur leben, vergleichen. Dafür werden die Verstandesbegriffe

der neuen Sprache zunehmend klarer und deutlicher. Die Poesie vergeht und die Prosa (nicht die gemeine, sondern die geistige) wird uns angemessener. Was ich aber durch das leibliche Sinken und geistige Aufsteigen der Sprache meine, ist ja nicht so zu nehmen, als ob beides, der leibliche und geistige Vorteil oder Nachteil in der Wirklichkeit voneinander getrennt sein könnten, sondern bloß die beiderseitige Richtung soll damit ausgedrückt werden. Denn weder war die vollkommenste Form einer Sprache, die uns in der Geschichte aufgestellt ist, ganz von dem geistigen Prinzip entblößt, noch wird sich jemals die geistig gebildetste völlig von dem leiblichen losreißen, vielmehr sind beide notwendig vereinigt, nur nach verschiedenen Graden. Das Gesagte bewährt sich durch die Geschichte der Poesie, die noch von anderen Einflüssen abhängt. — — Auch gibt es für die Poesie Übergänge, wo sich das Prinzip geistiger Sprachbildung mit ihr vermählt. An sich aber herrscht in der Poesie die gleiche entgegengesetzte Richtung: Fülle und Beweglichkeit des Epos auf der einen, geistige Kraft des Dramas auf der anderen Seite. Die alte Sprache und Dichtung sind reiner, unbewußter, dem himmlischen Ursprung noch näher, darum großartiger; die neuen unter den Menschenhänden arm und verwickelt geworden . . ." Wilhelm Jordan nun will uns glauben machen, unsere Sprache und Dichtung sei zwar klarer und deutlicher geworden, sie habe sich jedoch von

dem scharfen Gesicht, Gehör und Geruch der alten Sprache und Dichtung noch nicht so weit entfernt, daß nicht alle Vorteile der beiden zugleich gepflückt werden könnten: die Fortbildung der Ideen Kants und die einfache Größe des Epos wären demnach in einem und demselben Zeitpunkt möglich. Allerdings ist die Zeitspanne, welche wir mit drei- oder viertausend Sonnenläufen des von uns bewohnten Kreisels messen, wie Jordan sich ausdrückt, in den organischen Gestaltungen der Natur nur ein Tag; aber die Sekunde der Umdrehung der Erde, um ebenfalls ein Bild zu brauchen, hat denn doch die Helle auf der einen Hemisphäre und die Nacht auf der anderen zur Folge. Was würde Jordan sagen, wenn jemand diese Tatsache in Abrede stellte und beweisen wollte, Sonne und Mond ständen, ein jedes seine volle Glorie entfaltend, auf derselben Hemisphäre in der nämlichen Sekunde am Himmel!?

II. [25.]

Wilhelm Jordan und Paul Heyse als Lyriker.

Artikel I—II. (W. Jordan. [Besprechung seiner Gedichtsammlung „Strophen und Stäbe".])

„Wiener Abendpost." Jg. 1871. Nr. 280 u. 285 vom 21. u. 26. November. S. 697 u. S. 774 f. Feuilleton.)

I.

Zwei Dichter, welche vorzugsweise auf epischem Gebiete ihr poetisches Vermögen gezeigt haben, treten

nun auch mit lyrischen Sammlungen hervor. Gewöhnlich machen es unsere Dichter umgekehrt: sie schicken ihre rhythmischen Selbstbekenntnisse voraus, um dann erst als Novellisten oder Dramatiker ihr Glück zu versuchen. In den meisten Fällen aber überzeugen sie sich, daß ihre lyrischen Proben schlechte Quartiermacher gewesen, daß ihre Romanzen und Lieder es nicht einmal bis zum Vergessenwerden gebracht haben, weil sie schon auf dem Wege dahin unbekannt geblieben sind. Die dem literarischen Brauche entgegengesetzte Methode wird jedoch, wie mir vorkommen will, der wohleingerichteten Häuslichkeit des Ruhmes dieser beiden Dichter keinen namhaften Zuwachs an Ehren bringen. Weder Wilhelm Jordan, noch Paul Heyse verfügen über eigentümliche lyrische Töne, nicht dem Einen und nicht dem Andern hat die Beichtform der Poesie das Geheimnis enthüllt: dem Hörer die Zunge zu lösen, indem sie dem Sprecher die Seele erleichtert. Der Eindruck des Angeeigneten und des Künstlichen geht von einer jeden dieser Sammlungen aus und wo die Wirkung des Persönlichen in ihnen sich äußert, da möchten wir solche Wirkung lieber gedeckt im Epos oder in der Novelle erfahren. Betrachten wir fürs Erste die

„Strophen und Stäbe" von Wilhelm Jordan. Frankfurt a. M. Wilhelm Jordans Selbstverlag. Ungeachtet der mannigfaltigen Themen, welche hier angeschlagen werden, herrscht Einsilbigkeit vor, trotz des

Reichtums an Verstakten und Versgruppierungen gehen doch die mehrsten Gedichte aus der nämlichen Tonart. Ob die Gegenstände dieser Lyrik dem Naturleben oder dem Kreise der Liebe, der Freundschaft angehören, ob Könige, Kritiker oder Frauen den Dichter zum Singen angeregt haben: beinahe immer stehen die persönlichen Bestrebungen Wilhelm Jordans breit im Vordergrunde, ohne in das allgemeine, jedermann zugängliche Wohl- und Wehgefühl des Menschenherzens aufgelöst zu sein. Wilhelm Jordan erwartet mit einer Zuversicht, welche der einzige naive Zug dieser Gedichte ist, daß wir ohne weiters geneigt sind, unsere großen und kleinen Sorgen abzuwerfen und uns seinen eigenen völlig hinzugeben; er rechnet auf einen Anteil an seinen nur ihn betreffenden Gemütszuständen, der sich in uns von selber einstellen würde, wenn solcher Anspruch mit einem echt lyrischen Gehalt zusammenfiele. Das Edle, Hohe kauft sich nicht, man tauscht es, lautet ein schönes Dichterwort, und man erhält so viel nur, als man gibt.

Was aber sind die persönlichen Bestrebungen, welche breit im Vordergrunde stehen? Die des Rhapsoden sind es, des Autors der „Nibelunge“. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat an dem Jordan'schen Epos, wie die Leser der „Wiener Zeitung“ sich vielleicht noch erinnern, die durchgearbeitete, der Gattung angemessene Form und die Gedankentiefe der hymnischen Stellen des Gedichts hervorgehoben; er hat aber schon damals

die Überhebung Jordans berührt und die vermessenen Folgerungen, die aus Jordans eigener Wertschätzung entspringen, entschieden abgelehnt. Damals jedoch hatte diese Überhebung noch immer einen halbwegs läßlichen Charakter, denn sie war den beliebten Anrufungen und Zwischenspielen des Epos eingedrückt, und was verzeiht man nicht Alles dem von seinem Werke trunkenen Dichter! sie war ferner in Jordans Abhandlungen über den Stabreim und das Stilgesetz des Homer ausgeprägt und dem Eifer der theoretischen Entwicklung konnte man ja mit gleichen Waffen begegnen. Wie aber soll sich der Genießende zu einer lyrischen Sammlung verhalten, welche ihm anstatt innerer Erlebnisse in typischer Gestalt ein Porträt maßlosen Selbstgefühls im Freskostile bietet! Das Lied von Siegfried, sagt auch der Lyriker Wilhelm Jordan, ist die mir wichtigste Angelegenheit! Er sagt dies nicht, indem er das Lied schafft, er sagt es, nachdem er es längst vollendet, also vorwiegend in Rücksicht auf den Erfolg desselben. Er wirft es nicht schweigend in die unendliche Zeit, um mit Schillers erhabenen Worten zu sprechen, nein, er bleibt als Schutzwache davor stehen. Bald singt er von dem Weibe, das ihm Lichter und Farben zu seiner Kriemhild gegeben: „Was Horand dem Harfner und Siegfried dem Helden die Seelen bezaubert, sind deine Züge;“ bald singt er von dem bayrischen König Max, der den Dichter zu sich gerufen, das Lied der Nibelunge zu hören, der

andachtsvoll und mild als Richter gelauscht, der so klar gesprochen, so tiefbegründet gefragt und den Poeten mit einer Ehrenkette geschmückt habe. Hier apostrophiert er einige Rezensenten, welche ihn „darwinisch" nannten, weil er in seinem Epos die Zucht als das Höchste gepriesen und als den Kern der Weisheit gedeutet, und erklärt unumwunden, man dürfe mit dem nämlichen Rechte sagen: „sehr jordanisch sei Darwin", weil sie beide unabhängig voneinander zu dem nämlichen Resultate gekommen seien. Nebenbei bemerkt, ist dies eine willkürliche Parallele, die höchstens humoristisch auszubeuten wäre. Sogar die Ergebnisse des weltgeschichtlichen Krieges, der vor kurzem geschlagen worden, bringt Jordan mit seinen Dichtungen in enge Verbindung, und schließt eine seiner Oden an Kaiser Wilhelm mit den Versen: „So sprach ich wahr als Zukunftsweiser, durch dich, mein heilig großer Kaiser!" Ja, ein lustiger Abend, an dem er mit gutem Moselwein bewirtet worden, muß ebenfalls dazu herhalten, sein Selbstgefühl zu illustrieren. Jordans Selbstgefühl bricht in seinem lyrischen Buche mit einer Unwiderstehlichkeit hervor, welche die kühnsten Überhebungsversuche Platens weit hinter sich zurückläßt; schon deshalb, weil Platen nur hin und wieder sein künstlerisches und prosodisches Können, einem heiligen Gewande ähnlich, zur Verehrung aushängt, von der priesterlichen Gebärde aber nicht zur Gleichstellung mit den Göttern der Poesie fortschreitet,

während Wilhelm Jordan unaufhörlich von sich redet und nicht nur nach den höchsten Kränzen langt, sondern auch dem Schmuck der unnahbaren Stirnen mit seinen Fingern nahe kommt.

In einer Epistel an Karl Siebel, welche die Sammlung eröffnet, erzählt Jordan, daß der Freund ihn oftmals dringend aufgefordert habe, die vorliegenden Gedichte herauszugeben, daß er aber lange nicht sich dazu habe entschließen können, weil er wisse, daß er von der Natur nicht zu lyrischen Taten gerüstet worden. Dann fährt er also fort:

Es begegnet mir oft, daß ein Bild der Natur mir die Seele durchzittert mit Rührung,
Ein Mann mich ergreift, eine Frau mich entzückt und schon geb' ich mich hin der Verführung,
Den schönen Moment, die Menschengestalt in ein Einzelgedichtchen zu fassen —
„Verschwende nicht!" ruft mein führender Gott, „auf Gelegenheit warte gelassen!

Den Etzel gestalte so schmucklos und rauh, so glutvoll und doch so besonnen;
Kriemhilden im Bad' umwalle dies Haar wie von lauterstem Golde gesponnen;
Mit dem Nordlicht lass' die runische Kunst Brunhildens das Himmelszelt färben;
Die Corona bestrahle schauerlich=schön den Wettlauf Siegfrieds zum Sterben."

So ließ ich nur selten als einzelnen Quell aussprudeln ein Liebesgelüste,
Als Börnchen umrahmt mit Vergißmeinnicht, als ein kurzes Bächlein der Küste;
Ich fange die lyrischen Wässerlein zum See mit stauenden Wuhren,
Daß tiefer und breiter der epische Strom durchrausche unendliche Fluren.

Ich erhoffe die Zeit und weiß, daß sie kommt, auch wenn ich sie selbst nicht erlebe,
Wo man gern auch vernimmt, wie gelacht und geweint, wie geschwärmt beim Safte der Rebe,
Wie von Liebe geglüht, wie mit Leidenschaft einst, bald erliegend, bald siegend gerungen,
Der das ewige Lied, das gewaltige Lied uns'rer Ahnen erneuert gesungen . . .

Hättest du uns nur, meint der wohlwollende Leser, in dein Lachen und Weinen, in dein Liebesglühen und dein heiteres Schwärmen eingeweiht, wir würden dann mit deinem Selbstgefühl nicht rechten; allein dies eben hast du nicht getan. Solltest du wirklich einer der Wenigen sein, auf deren Atemzüge die Nachwelt lauschen, deren Eigenheiten sie verfolgen, deren vergängliches Teil sie emsig erspähen wird, weil das Unvergängliche in ihnen sie ihrer Vertraulichkeit entrückt hat; solltest du wirklich zu diesen seltenen Menschen zählen, dann mußt du vor allem in schöner oder hoher Menschlichkeit auch uns erquickt oder beseligt haben. So könnte der wohl-

wollende Leser sprechen. Leider sorgt Wilhelm Jordan selbst dafür, daß diese Gedichte zur Scheidewand zwischen ihm und dem gesund empfindenden Leser werden; nun gar, wenn dieser die Sonette der Sammlung kennen gelernt hat. Niemand, der parteilos das Gesicht der Gegenwart prüft, wird übersehen, daß es einen Narziß-Ausdruck hat. Zum Mindesten darf man sagen, daß die Gegenwart ihre Leistungsfähigkeit eher über die jeder früheren Epoche stellt, als daß sie dieselbe einer der vorhergegangenen unterordnet. Und zwar nicht nur in Hinsicht auf die Naturwissenschaft, nein, auch auf die Poesie. Der fromme Rückblick auf das goldene Alter unserer Dichtung, auf die Tage Goethes, ist nicht das Merkmal der unsrigen. Vielmehr sind wir nach den Versicherungen der meisten Stimmführer „in mancher Beziehung“, „auf einzelnen Punkten“, und wie die Phrasen des bescheiden tuenden Dünkels lauten mögen, über unsere Klassiker hinausgewachsen. Jeden Augenblick erscheint angeblich ein außerordentliches Talent, in unzähligen Dornbüschen flackert Jehovah. Wilhelm Jordan nun will der Gegenwart eine andere Schrift abgelesen haben. Er verleumdet sie, indem er ihr eine Verehrung des Vergangenen vorwirft, deren sie sich nicht schuldig weiß:

> Im Kommen ist des deutschen Volkes Blüthe
> Und sie erst bringt der Dichtung Sommerfalter.
> Daß schon gewesen unser gold'nes Alter —
> Nicht länger laß dich irren diese Mythe.

Dergleichen hören wir doch seit Jahren summen und surren, predigen, sogar beweisen, je nach dem Temperament oder den Motiven der Wahrsager laut oder leise, keck oder verschämt, überzeugungssicher oder zaghaft, zweifelnd. Wilhelm Jordan ist also nicht der Erste, der uns solche Mär verkündigt, wiewohl der Erste, dem wir sie ernstlich übelnehmen müssen, weil er vielfach dargetan hat, daß er in der Schule der Meister der Dichtung reif geworden. Wir hätten kein Jota einzuwenden, wenn er die Schleppenhalter schilt, welche jeden Feilspan, den Schiller fortwarf, als Heiligtum verwalten, hätte er nur die richtige Adresse angegeben: An die gelehrten Kommentatoren A., B., C. in X., Y., Z. Aber die richtige Adresse wollte er nicht angeben, weil sein Angriff nicht gegen die Schleppenhalter gerichtet ist, weil er diese nur vorschützt, um die Verständigen seinen Ansichten geneigter zu machen. Das goldene Alter unserer Dichtung, erfahren wir sofort, ist nicht erst im Kommen, das goldene Alter hat schon sein Morgenrot angezündet, nicht etwa in den Achtzigerjahren, als „Hermann und Dorothea" heraufleuchtete, behüte, jetzt in der „Siegfriedssage" von Wilhelm Jordan. Seite 145 der Sammlung findet sich das folgende Sonett:

Mit diesen Leuten, die zuerst in Scherben
Das Große schlagen, dann es kleinlich meistern
Und sich ihr Kleid von euern Schnitzeln kleistern,
Mit diesem Pack willst du die Zeit verderben?

Ein kleiner Kreis von auserwählten Geistern
Gestattet dir von ihrem Schatz zu erben
Und ruft dich auf, um einen Stuhl zu werben
Auf lichter Höhe bei des Liedes Meistern.

Homer und Sophokles, der Hiobsdichter,
Den ernsten Dante und den Avonsschwan,
Sie alle siehst du dir die Hände reichen.

Durch uns empor zu uns ist deine Bahn,
Komm her zu uns, nur wir sind deine Richter,
So rufen sie, und sei bei deinesgleichen.

Als Goethe, in Wahrheit der Genosse der ersten Dichter der Kulturvölker, über die ewigen Gebilde der Poesie gegen Eckermann sprach, da meinte er, es sei schon so viel Großes in der Welt, daß er, wenn er dies früher eingesehen hätte, keine Zeile würde geschrieben und etwas Anderes ergriffen haben. Zum Kanzler Müller sagte er einmal: „Die Perser hatten im fünften Jahrhundert nur sieben Dichter, die sie gelten ließen, und unter den verworfenen waren mehrere Canaillen, die besser als ich waren.“ Wenn aber ein Mensch von seiner eigenen Kraftfülle hätte berauscht, von seinem eigenen Ruhme hätte geblendet werden können, so war es, wie niemand in Abrede stellen wird, Goethe gewiß.

II.

Ein Poet, der sein persönliches Wertgefühl so sehr in die Betrachtung aller Erscheinungen mischt wie Jor-

dan, wird die Bilder der Erscheinungen angekühlt empfangen und wiedergeben. Die Hingebung erwärmt, nicht die Selbstsucht. In der Tat sind Jordans Gedichte kalt, wie denn schon seine „Nibelunge" und sein philosophisch-phantastisches Gedicht „Demiurgos" vom letzten Feuer der Seele unberührt blieben. Wenn aber hier die etwas frostige Glätte der Darstellung leichter für epische Ruhe und reine Überschaulichkeit hingenommen wird, so kann sie doch solchergestalt nicht auch in der Lyrik täuschen. Schon die Existenz der Lyrik schließt einen ungestraften Mißbrauch mit ihr aus. Und mögen die Elemente anderer poetischer Gattungen sie noch so sehr kreuzen, sie trete als gnomische, betrachtende oder plastische Lyrik hervor: an die Wärme des Gemüts ist ihre Lebendigkeit geknüpft und mit der mangelnden Wärme ihre Wirkung erloschen. Wo demnach in Jordans Gedichten die Empfindung ausklingen, das schlagende Herz uns ergreifen soll, wo der Dichter etwas Anderes gar nicht beabsichtigt haben kann, als uns sozusagen mitzunehmen, da bewegen wir uns nicht von der Stelle, ungeachtet der Lockungen des eben dahingleitenden oder stürmisch einherbrausenden Verses.

Den edlen Eigenschaften, welche wir an den größeren Produktionen Jordans längst zu würdigen wußten: dem Tiefsinn der Reflexion und einer harten, herben Sinnlichkeit, welche die Ideen szeniert, begegnen

wir ebenfalls in den Gedichten. Auf das Prädikat des Lyrischen haben sie freilich kein Anrecht. Diese Sinnlichkeit hilft seine naturwissenschaftliche Anschauung der Welt gestalten. Ich möchte dieselbe einen in allegorischer Bildlichkeit sich ausprägenden Pantheismus nennen. Wie eine und die nämliche Kraft die verschiedenartigsten Formen beseelt, wie der selbige Funke, der in Rafael zur Künstlerflamme emporwächst, dem Glasschmuck einer Buhlerin matten Glanz erteilt und wie das Stäubchen aus dem Hirne Shakespeares vielleicht das Schädelbein eines pedantischen Geheimrates durchzuckt: solche Vorstellungen liebt Jordan in den Farben und Konturen einer überschwänglichen Phantasie vorzuführen. Sicherlich hat er in den Hohlspiegel der alten „Edda“ lange, vielleicht zu lange hineingesehen. Die bezeichnendsten Gedichte dieses Genres sind: „Dunkle Betrachtung“ und „Laurentius-Tränen“. In den Stücken der Sammlung, welche einen polemischen Charakter tragen, z. B. in der schon erwähnten „Epistel“, bewährt sich Jordans funkelnde Sinnlichkeit, verbunden mit dem straffen, an Ringergelenke mahnenden Versbau, auf siegreiche Art. Ich setze einige der gereimten Anapäste hierher:

Entzückend ergreift noch heute sein Lied (Goethes), wenn er singt,
wie beim ruhigen Glanze
Des Mondes in ihm ein Sehnen sich regt, erlöst zu zerfließen
ins Ganze.

Weil Er uns erlöst aus dem greulichen Zwist zurück zum Naturdienst der Ahnen,
Webt Uns da der Mond den Glorienschein um die Locken des jungen Titanen.
Doch beleuchtet sich selbst mit Mondesgestrahl in den nieblichsten Verschen ein Däumling,
Das ist kein prophetisches Traumgesicht, da drängt sich in Sicht nur ein Träumling.
Was die goethische Lyra empfindsam durchrauscht, es zeigt uns den großen Befreier,
Als Geleier mit Stiften auf Walzen gesetzt — Schmidts Schulzen und Müller und Meier.
Als ein selt'nes Geschenk wird des Liedes Gewalt erkorenen Führern geboten,
Wann im Völkergeschick sich Tod und Geburt von zwei Weltenaltern verknoten.
Des Liedes Besuch ist Segen — ein Fluch das Liedergesuch, weil vergeblich;
Auch Talent und Genie erfinden es nie; selbst Propheten ist's nur erleblich.

In brennendem Kolorit schimmert Jordans Sinnlichkeit, wo er eine Naturszene um ihrer selbst willen malt. Auch diesen Vorzug haben wir bereits in seinem Epos wahrgenommen. Die griechische Einfalt und Keuschheit der Malerei müssen wir vergessen, um dem Jordan'schen Pinsel vollkommen gerecht werden zu können. Der behagliche Gang der Schilderung ist zwar auch ihm der gemäße, aber in dieser Behaglichkeit sprießt fortwährend kleines Detail nach Detail auf, wodurch

die Darstellung die Buntheit eines Mosaikbodens, nicht die getriebene Arbeit eines Schildes erhält. Oder um es in einem noch präziseren Bilde zu sagen: das Detail des Griechen, wo er es anwendet, ist ein Ährenfeld, das uns in seiner Ganzheit fesselt, Jordans Detail, eine Bienenzelle, deren kunstmäßige Fügung unser Auge auf das Einzelne lenkt. Dem Leser wird es nicht unwillkommen sein, wenn ich die zweite Hälfte des Gedichts „Farbenskizze aus Norwegen“ zur Bestätigung des Gesagten mitteile.

Wie Sommerschneeflocken
Die Blättchen hinunter
Vom gartigen Dach
Um jenseits des Rades
Von dannen zu schwimmen
Im rauschenden Bach,
Dort wo er beruhigt
Sich weitet und rundet
Zu tieferem Becken,
Durchglitzern Forellen
Die klargrüne Tiefe
Mit scharlach'nen Flecken.
Dort beugt sich ein Angler
Vom hangenden Tragstein
Der Birkenstammbrücke.
Von gebogener Rute
Durchtänzelt die Wellen
Die täuschende Mücke;
In farbigen Federn,
In Silber und Seide
Verbirgt sie die Tücke.
Und kommt die Forelle
Aus ihrem Verstecke
Begierig geschossen —
Empor in die Lüfte
Urplötzlich geschleudert
Mit schwirrenden Flossen
Erstickt sie, entrissen
Der heimischen Kühle,
In schrecklicher Hitze;
Denn im oberen Reiche
Entschießen der Sonne
Versengende Blitze,
Wie schön auch dort unten
In silbernen Schuppen
Sich spiegelt ihr Strahl,
Wie prächtig dort oben
Er Farben umglüh'n läßt
Des Ringes Opal.

Welche satten Farben! welch' eine schöne Anordnung! ruft der Leser; wäre nur auch die Stimmung da! setzt er aber entbehrend hinzu. Lyrisch ist an dem Bilde kein Hauch, dem leise, in lauter unmerklichen Bindungen vermittelnden Gemüt, was wir eben Stimmung nennen, ist die Schilderung entrückt. Wir nicken ihr zu, wir anerkennen den künstlerischen Takt des Malers, unsere Sinne sind überzeugt, aber unsere Seele ist es nicht. Ein Seitenstück zu dieser „Farbenskizze aus Norwegen" soll dartun, was für ein Dichtersegen aus der lyrischen Stimmung quillt. Ich meine das Gedicht: „Ein Gebirgssee" von dem norwegischen Poeten Andreas Munch:

Ich saß auf einem kleinen Boot am Abend
Auf einem jener tiefen stillen Seen,
Die wie ein tränenglänzend Auge liegen
Dort zwischen Norgesfjelden. Leicht und labend
Lag um den dunklen Strand der Abendhimmel
Und senkte sich ins klare Naß hinab.

So schien der Kahn leicht aufgehängt zu schweben
In einem Luftmeer, ohne sichern Grund,
Unendlich tief nach unten und nach oben,
Wie in dem weiten Raum das Erdenrund.
Und nicht ein Vöglein kam herbeigeflogen,
Der Abendstunde singend sich zu freu'n.

Nicht ist romant'scher Klang vom Fjeld gezogen,
Auf hellen Schwingen, wie im Schweizerlande;
Denn nur der Einsamkeit lautlose Sprache
Ist Eigentum norwegischen Gebirgs.
Die stummen Schiffer senkten ihre Ruder
Geräuschlos in die kalten klaren Wellen.

Ein nicht geringes Bruchteil der Sammlung Jordans bilden Rätsel und Charaden sowie Nachbildungen. Die Ersteren sind geschmackvoll vorgetragen, die Lösungen sinnig und witzig versteckt. Der Verfasser dieses Aufsatzes bekennt offen, sich schlecht auf Rätselauflösung zu verstehen; sehr viele mußte er deshalb unentziffert liegen lassen. An den Nachbildungen hat Wilhelm Jordan seine ganze sprachbändigende Stärke erprobt. Die Liederfragmente aus der „Edda“, welche obendrein ein gutes Stück kritischer Arbeit hinter sich haben, sind noch niemals so sicher das Wesenhafte ausdrückend um- und nachgebildet worden. Die Psalme 90, 104, 137, 139 nehmen sich in dem Prachtgewand langgestreckter Reimzeilen ehrwürdig, wiewohl nicht so großartig wie in den frei schweifenden Rhythmen anderer Übertragungen aus. Dagegen können die Lieder: nach Longfellow und nach Moore sowie das Weidelied aus dem „Othello“ die feine Erziehung gewählten Ausdrucks nicht verbergen.

Diese Sorgfalt eben, diese in jeder Ritze des Gedichts die Künstlerhand preisende Sorgfalt ist seit Platens Auftreten in unserer Dichtung vieler Orten heimisch geworden. Den vollbürtigen lyrischen Poeten, wie Mörike, Storm, hat sie einer wackeren Magd gleich gedient, indem sie dort auch Sauberkeit herstellte, wohin die Mehrzahl der Dichter des achtzehnten Jahrhunderts selten oder niemals einen achtsamen Blick geworfen.

Den allzu gelehrigen Poeten aber ist diese Sorgfalt über den Kopf gewachsen, so daß den Dichtungen derselben aller holde Eigensinn und der Schein des Natürlichen abhanden gekommen. Dies gilt ohne Zweifel auch von der Sprache der Jordan'schen Gedichte. Seine bigotte Verehrung des Stabreims trat, den Übermut der Form völlig verscheuchend, hinzu. Ja, Wilhelm Jordan hat die Alliteration sogar in Gedichten gebraucht, welche der Situation nach lyrisch sind; in den Gedichten: „Auf der Düne" und „Beim Meeresleuchten". Wirkt aber der Stabreim irgendwo geradezu peinigend, so tut er dies in der Sphäre der Lyrik, welche die zudringlichen Wortstämme nicht will, weil nicht das Wurzelnde, sondern das Schwebende und Flüchtige ihr Merkmal ist. Unser Dichter glaubt allen Ernstes, die Entwicklung der deutschen Sprache, wie sie in der mittelhochdeutschen Zeit begonnen und mit Luther sich vollzogen hat, durch seinen persönlichen Willen in die Bahn des Hildebrand-Liedes zurückstauen zu können. Dies hat etwas Unbegreifliches. Max Müller erzählt in seinen Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache, nachdem er auf die Machtlosigkeit des Einzelnen hingewiesen hat, die Sprache nach seinem Gutdünken verändern zu können, folgende Anekdote von dem deutschen Kaiser Sigismund. Als der Kaiser dem Konzil zu Kostnitz präsidierte und an die Versammlung eine lateinische Rede richtete, in der er sie zu der Ausrottung des Schismas der Hussiten

aufforderte, sagte er: Videte, Patres, ut eradicetis schismam Hussitarum! Er wurde ziemlich rücksichtslos von einem Mönch zur Ordnung gerufen, welcher in die Worte ausbrach: Serenissime Rex, Schisma est generis neutri. Der Kaiser fragte aber, ohne seine Geistesgegenwart zu verlieren, den naseweisen Mönch: Woher weißt du das? — Der alte böhmische Schulmeister entgegnete: Alexander Gallus sagt es. — Und wer ist Alexander Gallus? — Er war ein Mönch. — Gut, sagte der Kaiser, und ich bin der Kaiser von Rom, und mein Wort wird hoffentlich eben so gut sein, wie das irgendeines Mönches. Ohne Zweifel, fügt Max Müller hinzu, hatte der Kaiser die Lacher auf seiner Seite, aber trotzdem blieb Schisma ein Neutrum und selbst ein Kaiser konnte das Geschlecht und die Endung des Wortes nicht ändern. Em. K.

Gottfried Keller.

I. [26.]

„Der grüne Heinrich."

(„Neue Freie Presse." Jg. 1871. Nr. 2286 vom 7. Januar. S. 4. Literatur-Blatt.)

Zwei Jahre bevor die eigentümlichen Erzählungen Gottfried Kellers: „Die Leute von Seldwyla", veröffentlicht wurden, war ein Roman des nämlichen Autors erschienen unter dem Titel: „Der grüne Hein-

rich“ (Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1854). Das jüngere Buch war zugleich schnellfüßiger und erwarb sich rasch viele Freunde, während „Der grüne Heinrich“ einen sehr langsamen und stillen Weg zurücklegte, außerstande, die flinkeren „Leute von Seldwyla“, welche er nach mancher Seite überragt, in ihrer Wirkung auf das Publikum einholen zu können. Zu einer zweiten Auflage freilich haben es auch die genannten Erzählungen noch nicht gebracht, wiewohl sie sämtliche Novellen verdunkeln, welche seither bei uns aufgetaucht und gepriesen worden sind. Indessen darf eine große politische Zeitung auch einmal ein altes Buch besprechen, an dem nichts alt ist, als die Jahreszahl auf dem Titelblatte, und auch diese nur nach den Begriffen eines an Eilfertigkeit und Hast gewöhnten Geschlechtes.

Ein Schweizer von Geburt wie in der zusammengehaltenen Tüchtigkeit seines Stammes, vereinigt Gottfried Keller in sich das frische und üppige Gestaltungsvermögen seines Landsmannes Bitzius, der uns Allen als Jeremias Gotthelf vertraut ist, mit der liebevollen Vertiefung ins Detail und mit der Lauterkeit der Darstellung, die einen anderen Eidgenossen, den leider wenig beachteten Ulrich Hegner, zu einem unserer anspruchslosen Klassiker stempeln; die Franzosen nennen dies: petits classiques. Was aber bei Jeremias Gotthelf derbe, oft zudringliche Plastik ist, das nahm in

dieser Verbindung den Charakter des schlicht Energischen an, und was in Ulrich Hegners Malerei nicht selten ans Ängstliche streift, das war hier gegen jede Abschwächung ins Kleinliche geschützt. Und Beides empfing überdies in Keller durch das Hinzutreten eines reichen, überschauenden Geistes den wunderbaren individuellen Nachdruck, der von den Werken des Genius unzertrennlich ist.

Ein Roman in der landläufigen Bedeutung des Wortes ist der „Grüne Heinrich" nicht. Das Beschauen der eigenen Seele mit den Akzenten des Romans: so könnte man vielleicht annähernd sein besonderes Wesen ausdrücken; vielleicht! denn seine ursprüngliche Form und dieser Ausdruck decken einander durchaus nicht. Wem „Anton Reiser" mehr als ein bloßer Name ist, dem werden die verwandten Punkte dieser Selbstbiographie, welche Karl Philipp Moritz einen psychologischen Roman genannt hat, mit Gottfried Kellers „Grünem Heinrich" sofort in die Augen springen, aber ebenso deutlich auch die scharfen Unterschiede, welche diese Verwandtschaft wieder zu einer illusorischen machen. Ich bin ich selbst allein! sagt nicht nur jener furchtbare englische König: es sagt dies mehr oder minder vernehmlich jede künstlerische Produktion, welche aus selbsterworbenen Quellen ihre ewige Nahrung zieht.

Zur Erklärung des wunderlichen Übernamens: „Grüner Heinrich" sei bemerkt, daß der Held stets in

den grünen Kleidern seines verstorbenen Vaters einhergeht und daß er seiner ganzen Vergangenheit nach eine abgesonderte und abgeschiedene Erscheinung ist. Ein junger Mensch, in welchem die guten Eigenschaften des Vaters und der Mutter eigensinnig gemischt und verändert hervortreten, und der als Knabe wie von ungefähr, durch die müßige Bildkraft seiner Natur leise angetrieben, den Malerberuf ergriffen hat, verläßt seine schweizerische Heimat, tut sich lernend in der Fremde um und kommt nach Jahren wieder nach Hause, ohne äußerlich etwas geworden zu sein, ohne Anderes als Erfahrungen und Einsicht in die Welt gewonnen zu haben. Nichts hat er mitgenommen außer seinen Studienblättern und seiner sorgfältig und ausführlich geschilderten Jugendgeschichte, nichts außer dieser Jugendgeschichte bringt er in seine Heimat zurück. Dies wäre der dünne Feldweg der Erzählung, wie Gottfried Keller selbst sich einmal ausdrückt. Was wird uns aber nicht Alles auf diesem dünnen Feldwege gezeigt! Was für Aussichten und Einblicke in die bunte Welt und in das menschliche Herz werden uns hier nicht geboten!

Gewiß ist noch niemals die Poesie der Unreife, gewiß noch niemals das Glück und Unglück der halben Begabung so dargestellt worden, wie im „Grünen Heinrich“. Unser Held geht die große Treppe des Lebens hinan, und auf keiner der Stufen kommt er innerlich weiter. Jedes Bild, das ihm in späteren Tagen er-

scheint, erinnert an ein blasseres, das wir schon einmal mit ihm gesehen haben; keines der Verhältnisse, die er im Fortgange seiner Wanderung anknüpft, hat eine irgendwie namhafte Ausbildung und Umbildung seiner Anlagen zur Folge, wirkt wesentlich anders auf ihn ein, als die Verbindungen und Begegnungen seines Knabenalters. Während Gestalten und Szenen in überraschender Mannigfaltigkeit vor seinen Blicken wechseln, fließen die neuen Eindrücke geheimnisvoll und unterscheidungslos mit den längst empfangenen zusammen, denn die Licht- und Wärmekraft der eigenen Seele hat an Stärke weder zu- noch abgenommen. Die undurchdringliche Einsamkeit eines bestimmten Menschenlebens, welche Ludwig Tieck im „Blonden Eckbert“ märchenhaft veranschaulicht hat, sie ist in Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ mit realistischer Gewalt versinnlicht worden. Und dabei ist Alles in unserem Helden gesund, tüchtig von Haus aus, vollkommen unzugänglich gegen krankhafte Anflüge. Ja, eben weil in ihm eine leicht empfängliche, sicher arbeitende Sinnlichkeit und ein sie belauschender und deutender Geist einander die Wage halten, eben deshalb läuft er nicht Gefahr, das Gleichgewicht zu verlieren, ins Wesenlose oder ins Überreizte abzuirren. Hier aber sitzt auch das Unheil seines Daseins. Ihm fehlt der Übermut, die Leidenschaft, der gewalttätige Zug, der ihm die heilkräftige Erschütterung einer großen Verirrung oder Umwälzung vermitteln

könnte. Mach' dir's nicht klar! möchten wir zuweilen dem Helden zurufen, überstürze dich, falle, nimm die ganze Zerknirschung und Zerschmetterung in dein Blut auf! Dein helles Bewußtsein ist dein Fluch! Du bist ein Märtyrer der Einsicht, kein lebendiger, seufzender, strauchelnder, fallender Mensch! Doch kaum haben wir ihn so anfahren wollen, so entwaffnet uns schon der still sinnende Blick des „Grünen Heinrich", sein fester, ehrlicher Schritt, die gänzlich uneigennützige Entdeckungsreise nach seiner Bestimmung. Hätte er im Anfang gewußt, was er erst kurz vor seinem Ende weiß, daß in ihm mehr als alles Andere die Lust läge, im lebendigen Wechselverkehr der Menschen, auf vertrautem Boden und in festbegründeten Sitten das Leben selbst zum Gegenstande des Lebens zu machen; hätte er frühzeitig eingesehen, daß er die ihm verliehenen überschüssigen Gaben in einem ehrsamen Bürgerberufe schmückend unterbringen solle, anstatt ihnen eine auszeichnende Rolle einzuräumen — der „Grüne Heinrich" wäre dann trotz seiner Mängel ein haltbares Glied des Gemeinwesens geworden und nicht, einer beschlagenen Kerze gleich, vor der Zeit kümmerlich erloschen. Daß er aber diese Erkenntnis mit der Opferung seines Lebens sich erkaufen mußte, daß er zur Reife nicht gelangen konnte, dies hat der Dichter eindringlich bis zur durchsichtigsten Deutlichkeit zu zeigen verstanden.

Man ersieht schon aus dieser dürftigen Skizze, daß

der „Grüne Heinrich“ kein Künstlerroman ist, der sich mit aparten Schmerzen und Kämpfen zu schaffen macht, sondern daß er nichts Anderes tut, als das Bild einer unselig begabten Jugend aufrollen, welche, weil sie zugleich vornehm geartet ist, nutz- und erfolglos sich vergeudet. Ein artiges, ein liebenswürdiges, ein achtungswertes Talent, und wie die verdächtigen Eigenschaftswörter alle lauten mögen, hätte der „Grüne Heinrich“ immerhin vorstellen können; so viel Funke war wohl noch in ihm vorhanden. Aber er brachte auch so viel Gewissenhaftigkeit und Wahrheit mit, daß er die gleißnerische Kunstübung der Kleinen verschmähte und nicht im dumpfen Gefühle der halben Ohnmacht die Galeerenkette eines edlen Strebens nachschleifen wollte.

Die geradezu einzige Wirkung dieses Buches beruht aber nicht auf dem Charakterbilde des Helden allein, sie beruht auch, und zwar in erster Linie, auf der Übereinstimmung von Bildkraft und betrachtendem Sinn, auf der symbolischen Sinnlichkeit, die wir staunend empfinden, die von Blatt zu Blatt, in Szenen und Zügen, in Wendungen und Adjektiven auf uns einströmt, bald versprechend, bald erfüllend, hier auf das innerste Seelenleben gerichtet, dort ausgegossen über die greifbarste Wirklichkeit. Im „Grünen Heinrich“ stehen wir nicht mehr auf dem Boden, wo wir ein Lob der Plastik zu spenden, wo wir der feinen Menschenbeobachtung zu danken haben: diese Vorzüge, wiewohl an und

für sich selten, sind hier bereits Voraussetzungen geworden, womit uns der Dichter in eine höhere Region fortreißt, in die Region nämlich, für die es keinen anderen Namen gibt als eben: symbolische Sinnlichkeit. Da ist nichts äußerlich, was nicht im selben Augenblicke auch innerlich wäre, da tritt uns kein Seelenvorgang, kein Ereignis des Gemütes ohne das körperliche, ohne das künstlerische Kleid entgegen. Niemand aber möge glauben, daß das Material des Dichters das Unerhörte sei, das Seltsame, Merkwürdige in Charakteren und Situationen, das Ungewöhnliche und Blendende, das sich in den Nischen und Winkeln einer erhitzten Einbildungskraft verbirgt. Wo wir dem begegnen, in den vier stattlichen Bänden höchstens an zwei, drei Stellen, da mutet es den Leser wie eine unerlaubte, weil völlig unnütze, dem Geiste des Buches widersprechende Störung an. Das Unerhörte liegt vielmehr in dem Zauber des tausend- und abertausendmal Dagewesenen, in der Heiligung, ja Heiligsprechung des Alltäglichen. Wenn das Kind, den religiösen Erzählungen seiner Mutter lauschend, dabei zum goldenen Hahne auf dem Kirchendache emporsieht, oder wenn der Knabe seine eigene Sparbüchse bestiehlt, oder der Jüngling den Mantel seiner Geliebten zwischen den Fingern hält, oder der männlich Gewordene in dem Hinterstübchen eines Tröblers Freudenpaniere für eine Festlichkeit anfertigt: immer wirken auf uns diese Situationen durch die sie be-

gleitenden Umstände als ergreifende Sinnbilder, denen gleichwohl die tauige Stimmung, welche dem einzelnen Bilde zukommt, nicht im mindesten abgestreift worden. Und wie im alten Epos sogar Schwerter und Lanzen lebendige Wesen werden, so nehmen in Kellers Roman auch die geringfügigsten Gegenstände auf Momente am Lebenssegen teil. Wahrlich, die Schöpfungslust quillt hier an allen Enden spielend hervor und erinnert so an die Legende im Evangelium Infantiae, welches erzählt, Jesus habe als ein kleiner Knabe aus Lehm Vögel gemacht am Sabbath, und als ihm die Juden solches verwiesen, habe er die Vögel angeblasen und gerufen: „Lebet, flieget und seit meiner eingedenk!“ Eine so geistig durchtränkte Plastik weist von selbst auf die dichterische Freiheit als auf ihren Ausgangspunkt hin, und diese Freiheit muß sich denn auch in der Gesamtauffassung der Menschen und Dinge offenbaren, zumal in der Art und Weise, wie die sittlichen Fragen behandelt werden. Und hierin ist Keller bewunderungswürdig. Recht und Unrecht, Gut und Böse treffen uns in seiner Darstellung wie Naturphänomene, die weder pädagogisch noch geistlich gerichtet, sondern nach der jedesmaligen Verantwortlichkeit festgestellt werden können. Denn das gleiche Vergehen, heißt es einmal in dem Buche, kann bei dem einen Menschen fast unbedeutend sein, während es für den anderen eine Sünde ist; ja für ein und denselben Menschen ist es zu der einen

Stunde unverzeihlicher und schwerer als zu der anderen Stunde. Was aber Keller hier mit nackten Worten ausspricht, das weiß er in den verschiedensten Lagen seiner Personen, ohne scheinbar selbst die Lippen zu bewegen, anschaulich zu machen mit gelassener Ruhe. Der Kontrast zwischen solcher epischen Ruhe der Erzählung, welche, wie der Stundenzeiger, langsam, stetig und unmerklich vorrückt, und der hastigen Eile wechselnder, ewig ineinander spielender Zustände, welche dem laufenden Sekundenzeiger ähnlich sind, bildet einen nicht unwesentlichen Reiz des wundersamen Buches.

Die symbolische Sinnlichkeit des „Grünen Heinrich“ mußte aber vom Dichter bezahlt werden; und es war, wie wir offen sagen wollen, ein nicht geringer Preis, den er gezahlt hat. Durch anderthalb Bände erzählt uns der Held seine Kindheit und Knabenzeit, mit der vollen Sinnlichkeit des eben Geschehenden und mit dem unendlichen Duft des aus der Ferne Geschauten zugleich. Keller verbindet mit dem Vorteil des naiv Selbsterlebten seines Helden den anderen Vorteil einer gezeitigten, hoch überlegenen Dichteranschauung. Er hat die Verwegenheit, die Vorteile der Darstellung im „Wilhelm Meister“ mit denen der Darstellung in „Wahrheit und Dichtung“ an einem und dem nämlichen Punkte vereinigen zu wollen, also die Vermischung der heimlichsten Heimlichkeit der Naturlaute und des Belauschens dieser Naturlaute zu wagen. Wo nun dieses

Wagnis fühlbar wird — und es wird hin und wieder fühlbar — da lösen Zustimmung und Abwehr, Jauchzen und Unmut einander im Leser ab, da mahnt es ihn an das Grundgebrechen der neueren Poesie, das Goethe irgendwo berührt, indem er bemerkt, vor nichts habe sie sich mehr zu hüten, als vor dem übertriebenen Innerlichwerden. Wenn es wahr ist, daß den ausgezeichneten Schriftsteller oder Dichter die Kunst charakterisiere, dasjenige zu sagen, was der größte Teil der Menschen denkt oder fühlt, ohne es zu wissen, im Gegensatze zum mittelmäßigen Kopfe, der nur dasjenige sagt, was Jeder würde gesagt haben, dann zählt Gottfried Keller sicherlich zu den Poeten der ersteren Ordnung. Er unterscheidet sich aber von den Größten darin, daß er auch dasjenige sagt, was jeder Einzelne unter uns gewiß zu verschweigen bemüht ist. Mitten im Tumult der Zustände, im Geräusch des handfesten Wochentagslebens fallen oftmals Worte bei Keller, die aus dem Beichtstuhle herzurühren scheinen, Worte, die uns in dem Grade erschrecken oder entzücken, als sie auch das Schamgefühl der entblößten, aller Welt preisgegebenen Menschenseele wachrufen. Wir haben den Kompositionsfehler, der zuletzt einer unerlaubten List entstammt, beim rechten Namen genannt, wir haben die Begehungssünde gegen die Keuschheit der Kunst, welche auf ihre Seele, nicht auf ihren Körper geht, keineswegs vertuscht. Wir können jetzt um so zuversichtlicher

hinzusetzen, daß Kellers Fehler die Fehler der Kraft, des Genies und daß sie unvermögend sind, den Wert des „Grünen Heinrich“ und den Anteil sinniger Leser an dem Romane irgendwie erheblich zu schmälern.

Noch wäre von dem Detail dieses Romans zu sprechen, von den unauslöschlichen Gestalten, welche den Weg unseres Helden bevölkern und seine Eigenart erst recht ins Licht stellen, von dem landschaftlichen Hintergrunde, der nur seinetwegen da zu sein scheint. Darauf aber muß ich verzichten und gestatte mir nur, auf das Bild der Mutter des Helden hinzudeuten, das in der Geschichte unserer Poesie nicht seinesgleichen hat. So und nicht anders muß die Mutter des „Grünen Heinrich“ ausgesehen haben, sagen wir uns im Anblick dieser Frau, mit ihrem sparsamen Gemüt, das unermüdlich für den Sohn zur Seite legt, was an Wünschen und Sorgen im Leben abfällt, wie die arbeitsame Hand Tag für Tag den Groschen sammelt, der des Kindes Notpfennig abwerfen soll, mit ihrer nüchternen Gottesfurcht und ihrem unverwüstlichen Vertrauen in die Aufrichtigkeit des Sohnes, mit ihrer tapferen Entsagung und ihrem lichtscheuen Kummer. Wir sagen uns aber auch: Das ist der Typus der Mutter selbst, wie die Natur sie zum Sohne gestellt hat.

Von tiefsinnigen Aussprüchen und Entwicklungen, welche das Gemüts- und Geistesleben zum Gegenstande haben, wimmelt es im „Grünen Heinrich“; sie ver-

breiten sich nach allen Richtungen, über Religion und Politik, Unterricht, Handwerk und Kunst. Die Stelle über die Bibel und den Gebrauch dieser Seherträume und Hirtengeschichten in Staat und Gesellschaft ist ein Meisterstück für sich allein.

Vorläufig zählt der „Grüne Heinrich“ noch zu den Ladenhütern, wie die schwer verkäuflichen Artikel des Buchhandels heißen. Aber seid nur nicht zu übermütig, ihr leicht beweglichen, rasch ein- und ausfliegenden Klassiker des Tages! Was am Abend geschieht, hat noch Niemand am Morgen sicher gewußt. Wenn die Zeitalter voneinander scheiden, da verwandelt sich nicht selten der Vergessene des einen in den Stolz des andern, und mancher prahlerische Ruhm muß dann seine erborgten Zeichen an das gedrückte Verdienst abgeben. Im Übrigen ist demjenigen, der etwas ist, jederzeit wohler zu Sinne als demjenigen, der etwas vorstellt, und so hat denn auch Gottfried Keller nicht nötig, unruhvoll auf den Abend zu warten.

Wien, Dezember 1870. Em. K.

II. [27.]

Die Fabulirkunst in der Kirche. [Über die „Sieben Legenden“.]

(„Neue Freie Presse“. Jg. 1872. Nr. 2795 vom 6. Juni. Morgenblatt.)

Den Vorhang, der schon lange nicht angerührt worden, hat Gottfried Keller gehoben, den meßgewand-

stoffigen Vorhang, hinter welchem sich Maria und die Heiligen der Kirche im Schmucke der Dichtung zeigen. „Sieben Legenden“ nennt sich das kleine Buch, das uns der karge Poet, der lange mit einer neuen Gabe zurückhielt, vor wenigen Wochen darreichte. Fromm bist du nicht geworden, kannst du nicht geworden sein! sagte sich schon beim Anblicke des Titelblattes der Kenner seiner Kunstübung. Solche Verwandlungen ereignen sich doch nur in Seelen matter Anlage; auf Überraschungen dieser Art hat es höchstens ein lyrischer Tenor abgesehen, der, wie Oskar von Redwitz, heute Amaranth-Arien vorträgt, um morgen den Pulverdampf bei Wörth und den Schlachtendonner bei Sedan zu besingen. Aber auch nicht Genußmüdigkeit, die nur den Stachel des Ungewöhnlichen begehrt, hat dich, gleich Franz Liszt, in die Welt der Wunder und des Glaubens geführt, damit du mit himmlischen Freuden deinen irdischen Gaumen reizest. Und müßige Lust an einer künstlichen Wiederbelebung alter Formen, die Lust der deutschen Romantiker, ist vollends deine Sache nicht, du naturvoller Dichter des „Grünen Heinrich“ und der „Leute von Seldwyla“! In der Tat, wer diese Erzählungen gelesen hat, erkennt und empfindet sofort, daß die Legende unter Kellers Händen erneut hervorgegangen ist. An dem Verjüngungsakte dichterischer Formen, der sich in den wechselnden Epochen der Geschichte von Zeit zu Zeit vollzieht, hat auch die Legende ihren reichen Anteil.

Welch ein vielgewundener Weg von den apokryphen Evangelien in den ersten Jahrhunderten der Kirche bis zu den Legenden Gottfried Kellers! Welch ein Verbrauch mannigfaltiger Elemente, was für eine Buntheit der Einflüsse orientalischer, griechischer, romanischer, deutscher Fabeln und Anschauungen seit der ersten geistlichen Novelle: „Barlaam und Josaphat“, an der Legenda Aurea des genuesischen Dominikaners Jacobus de Voragine und an den Contes dévots vorbei bis zu den Legenden der Reformation! Mit heidnischer Weltlichkeit verzierten anfänglich die Mönche ihre Beispiele christlicher Tugend; den Versuchungen schwacher Menschenkinder durch den Satan liehen sie später als überwuchernde Folie der Askese die lüsternen Farben der Troubadours; und als die Minnepoesie ihr Licht sogar über die Symbole des Glaubens ergoß, da ward die Legende weich und süß, als ob die Luft Palermos, welche in den deutschen Bannern der Staufen spielte, auch ihre keuschen Falten bewegt hätte. Namentlich in den Marien-Legenden wehte ein Hauch menschlich-schöner Unbefangenheit, welche den Verkehr der Muttergottes mit dem Volksgeiste Italiens bezeichnet. Marias Menschlichkeit war schon in den ihr geweihten Legenden des dreizehnten Jahrhunderts über ihre Göttlichkeit hinausgewachsen, so daß Rafael diese Menschlichkeit nur festzuhalten brauchte, um die Jungfrau den Herzen der Menschen in den Tagen Luthers erst recht

einzupflanzen, der sie dem Dogma entrissen hatte. Mit der kecken Zuversicht, aber auch mit der Treuherzigkeit des ermunterten Bürgertums bemächtigte sich jetzt die schwankhafte Legende sogar der Person Christi und Gott Vaters; Hans Sachs und Martin Montanus brachten Gott Vater und den Herrn in die seltsamsten Lagen, ohne das Heilige deshalb zu profanieren, wie dies die köstlichen Stücke dartun: „Petrus und die Gais,“ „Der Schneider und sein Panier,“ „Vom Schwaben, der das Leberlin gefressen.“ Ernsthaft, von religiöser Schwärmerei erfüllt, aber zugleich in verspäteten Tönen des Minnegesanges und den Anwandlungen der nach Deutschland hereinschlagenden Schäferpoesie hingegeben, wob ein Mönch des siebzehnten Jahrhunderts, Friedrich von Spee, der Edelste aller Jesuiten, eine Art lyrischer Legenden, die der Innigkeit des Glaubens nicht mehr verdanken, als der Bildlichkeit einer weltkundigen Phantasie. Ich erinnere an das „traurige Gespräch, so Christus an dem Kreuze führt“, indem er die Nägel, den Hammer und den Zimmermann, die Obrigkeit, die Mutter, den Engel Gabriel und den Vater anredet und nacheinander von ihnen Antwort empfängt; ich erinnere an den „Klage- und Trauergesang der Mutter Jesu über den Tod ihres Sohnes, den sie beklagt unter der Person des Hirten Daphnis“ in schmelzenden Lauten menschlicher Zärtlichkeit und irdischer Betrübnis. Der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entsprach

die hellenisierende und dabei rationalistische Behandlung der Legende, welche Herder versuchte, der sie dem „lehrenden Idyll“ zu nähern bemüht war, wie er ausdrücklich sagt. Erst in Goethes „Legende vom Hufeisen“ schlug diese Form nach langer Pause aufs neue die klaren Augen volkstümlicher Dichtung auf; ja, sie schaute jetzt heller um sich als je vorher, um dann sofort die Lider zu schließen, bis diese sich vor Heinrich Heine, in dessen „Wallfahrt nach Kevlaar“, nicht ohne ein kränkliches Zucken, wieder öffneten; aber die Muttergottes trug doch zur Stunde immerhin ihr bestes Kleid.

Gottfried Keller, indem er die Form der Legende der dichterischen Darstellung wieder dienstbar machte, hat sie in den Naturgeist, dem sie entstammt, völlig zurückgelöst. Aller Glaubenszwecke los und ledig, ist sie bei ihm ausschließlich dichterisches Ausdrucksmittel, wie jedes andere. Aber zerstört hat er diese Form gleichwohl nicht. Was er als Poet entbehren kann, ohne die holde Rückwirkung religiösen Zierrates dadurch aufzuheben, das scheidet er ruhig aus, und was er an modernen Zutaten irgendwie gebrauchen kann, ohne den Eindruck des Einfältigen damit zu trüben, das eignet er ihr sonder Bedenken an. Allerorten improvisiert er Stege und Brücken, welche aus der harmlosesten Wirklichkeit in den mit menschlichem Witz ausstaffierten Himmel hinüberführen; die Gewohnheiten, Neigungen und Abneigungen der Überirdischen wieder setzt er in einen

traulichen Wechselverkehr mit den Kindern der Erde. Den Unbegreiflichkeiten des Kirchenwunders streift er die Weihe des Aberglaubens ab und gibt ihnen dafür die Glorie dichterischer Symbolik, den Gnadenwirkungen des Göttlichen stiehlt er die goldenen Zügel und spielt sie der ewig waltenden Natur unversehens in die Hände. Stets zur rechten Zeit und dabei unmerklich, wie dies Poetenart ist, leitet er uns, um in einer Wendung Gervinus' über Ariost zu sprechen, winkend an: das Unglaubliche allegorisch zu deuten, falls wir nicht imstande sind, uns in diesen fremden Räumen einzubürgern und diesen Gestalten Leben und Wirklichkeit zuzuschreiben.

Namentlich der frei spielende Humor Kellers verleiht diesen Legenden einen besonderen Zauber. Er schützt ebenso sehr die vom Übereinkommen geheiligten Zeichen und Gestalten des Glaubens gegen den spöttelnden Verstand einer aufgeklärten Zeit, wie er auf der anderen Seite diese Gestalten und Zeichen vor dem Zerfließen in leere Phantastik bewahrt. Künstlerisch glauben wir an die Wunderbilder der Keller'schen Legenden, eben weil sie der Dichter so humorvoll zwischen unsere Zustimmung und unsere Abwehr gerückt hat, weil sie weder süßlich unseren Anteil erwecken, noch ironisch unserer Überlegenheit schmeicheln wollen.

Kellers Legenden zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe zeigt uns die schwankenden Heidenchristen

zu Alexandria und am Pontus Euxinus, wo die einander ablösenden Glaubensanschauungen die Seelen der Menschen verwirren; hier ist die Geburtsstätte der Legende überhaupt. Wie griechische Bildung und christliche Askese in geschlechtlicher Liebe ihre sehr verständliche Ausgleichung finden, wird uns an der Erzählung „Eugenia“ deutlich; wie der Bekehrungseifer eines wunderlichen Klerikers die abschüssigsten Pfade wandelt, bis er selbst der eindringlichen Lehre des Fleisches willig sich beugt, erfahren wir aus der Geschichte vom „Schlimm-heiligen Vitalis“; wie der Liebesscherz eines eigensinnigen Mädchens diese in ein Märtyrertum hineintändelt, welches ihr im Jenseits so gut bekommt, daß der wider das Christentum sich beharrlich sträubende Geliebte das Beispiel ohneweiters nachahmt, davon unterhält uns die Novelle „Dorotheas Blumenkörbchen“. Jede dieser Legenden ist wie ein Gartenbeet angelegt, darin das Thema leicht und schlank gleich der besonderen Blume unter den sie umblühenden sich emporhebt; in jeder ist das landschaftliche und Sittenkolorit mit der Täuschung des Zufälligen in schönen Dämpfungen und Steigerungen verteilt. Sogar die sinnlich anreizenden Züge und Szenen können sich auf den betäubenden Duft und den wärmlichen Atem ausreden, der durch die Gärten am Bosporus und durch die Säulenhallen in Alexandria streicht. Eugenia mit den beiden Hyazinthenknaben in weisem Gespräche

wandelnd oder nackt unter den Purpurdecken schaudernd, darunter sie Aquilinus verborgen; Theophil, indem er die drei von zwei zierlichen Zähnen angebissenen Äpfel empfängt, die ihm Dorothea durch einen Engel aus dem Christenhimmel schickt; oder die Beiden durch die Kreise der Seligen schweifend bis nahe an das kristallene Haus der heiligen Dreifaltigkeit — das sind Bilder, die in die Phantasie des Lesers eingehen, um nicht mehr aus ihr zu entweichen.

Die zweite Gruppe umschließt die Marienlegenden. Aus der Kette der Versuchungen, Überwindungen und Rückfälle, welche den vielfach variierten Stoff aller Mariensagen bilden, hat der Dichter einige schimmernde Ringe herausgelöst. Ein Meister im Sondern und Abweisen, entfernte Keller alles Lichtscheue, das sich in die Heiligensache eingeschlichen, legte er den Ton auf eine fröhliche Gottesfurcht, drückte er die dumpfe Ergebung in den Ratschluß des Unerforschlichen zur Seite, um einer heiteren Demut und einem kindlichen Vertrauen auf den Herrn gemächlich Raum zu schaffen. Dabei gewann er den unschätzbaren Vorteil, mit den Lichtfäden seiner Laune die frommen Gemälde fortwährend zu durchflechten und der Erdenfreude ihr Wort, wie ihr Recht zu gönnen, wann und wo es ihr gefällt. Wenn in der Mehrzahl der eigentlichen Kirchenlegenden die Weltlust einem Weizenfelde gleicht, in welchem das Überweltliche den Dienst der Vogelscheuche

versieht, so gleicht die Weltlust in Kellers Marienlegenden den kecksten der Vögel, welche sich an das abschreckende Büschel auf der Stange nicht kehren und munter picken, wo ein Korn sie lockt.

Die Muttergottes des Volksglaubens — die Madonna wie „unsere liebe Frau“ — versteht Keller vortrefflich: die einzige unter den göttlichen Gestalten des Christentums, der man mit jeder Bitte kommen, der man alle Wünsche vortragen, auf deren lächelnde Verzeihung man jederzeit rechnen, deren Strenge sogar man sich getrost unterwerfen kann. Aus den alten Marienlegenden, welche in der Sammlung Franz Pfeiffers auch den Laien zugänglicher geworden, entnehmen wir zur Genüge, was sich die liebe Frau im „finstern Mittelalter“ zuweilen bieten läßt. Gottfried Keller hat den Wink genutzt, und zwar mit der Unbescheidenheit eines Poeten unserer Zeit. Aber Niemand wird etwas gegen dieselbe einzuwenden haben, wenn sie mit solcher Grazie verschwistert, mit solchem Kunstgefühl, wie in diesen Legenden, gepaart ist. Daß Maria auch übermütig sein kann, und deshalb nicht aufhören muß, die Muttergottes zu sein, macht uns die Legende „Maria als Ritter“, das Kleinod der Sammlung, anschaulich. Einzelnes in diesen Marienlegenden, zum Beispiel die Szene, wo die Jungfrau die vorgestellten Gespräche des Ritters Zendelwald zu wirklicher Wahrheit nachträglich umschafft, oder die Zeichnung des

Gehölzes junger Buchen, darin die entwichene Nonne sich versteckt hat, mahnt an die sanft geschwellte, sinnlich vorsichtige Darstellung Goethes.

Den beiden Legendengruppen schmiegt sich ein „Tanzlegendchen" an, in welcher das Liebliche und Tiefsinnige, der Olymp und der christliche Himmel zu einer Arabeske verwoben sind, über die sich ein Aufsatz allein schreiben ließe. „Eine Grille" mag der Eine oder Andere dieses Bildchen nennen. Wohl, eine Grille! Wer sie aber einfangen kann, dem gehen auch die Nachtigallen ins Netz. Em. K.

III. [28.]

Die Leute von Seldwyla. Erzählungen von Gottfried Keller. (2. Aufl. in 4 Bänden von 1874.)

(„Wiener Abendpost". Jg. 1874. Nr. 296 vom 28. Dezember. S. 2365/6. Feuilleton.)

Beinahe zwei Jahrzehnte haben ins Land gehen müssen, bevor eine neue Ausgabe der Erzählungen Gottfried Kellers nötig wurde. Sie sind deshalb um kein Fältchen gealtert und vermutlich wird man das Nämliche von ihnen sagen, wenn der Kalender 1900 zeigt. Ich muß für dieses Mal darauf verzichten, ein ausführliches Charakterbild vom Dichter und dessen Poesie zu entwerfen; ich kann mich nur auf Andeutungen beschränken. Der Leser wird mithin gebeten, mir hin und wieder die Begründung nachzusehen, wo ihm

einzelne Bemerkungen als bloße Behauptungen vorkommen. Er prüft dann diese vielleicht, indem er die Erzählungen Kellers sowie die anderen Schriften des Dichters: die „Sieben Legenden“, den „Grünen Heinrich“ selbst zur Hand nimmt, sei es zum ersten, sei es zum zweiten Male. Ohnehin leistet der kritische Schriftsteller das Ersprießlichste, wenn er zum Lesen der Autoren ermuntert, namentlich in unseren Tagen, welche den Hang zum literargeschichtlichen Schwatzen über nicht Gelesenes im Publikum gefährlich ausgebildet haben. Der tüchtige, feinfühlige Theodor Heyse meinte in dem Vorworte zu seiner Übersetzung der Lieder Catulls, daß verschiedene Zeiten einen sehr verschiedenen Grad von Gehörfähigkeit hätten, weshalb denn in manchen mit Wenigem viel zu wirken sei, in anderen mit Allem nichts. Er seinesteils habe Alles daran gesetzt, um wo irgend möglich es zu einem guten Leser zu bringen. Man würdige diese Kunst so wenig und doch wäre und bliebe sie seines Erachtens der sicherste Grund aller allgemeinen und menschlichen Bildung. Insbesondere würden gereifte und zur Überreife neigende Nationen wohl tun, sie recht ernstlich zu pflegen, ja es dünke ihn zuweilen, als ob das Menschengeschlecht überhaupt, je älter es werde, sich immer dringender auf sie hingewiesen sehe.

An Gottfried Kellers Büchern die Lesekunst üben, ist zudem kein schweres Stück Arbeit. Sie wird hier

nicht mit Mühen und Entbehrungen erkauft, denn Keller ist in erster Linie ein vergnüglicher Dichter. Er resigniert durchaus nicht auf das Mitschwingen der gemeinen Neugierde im Leser, ob er es gleich zur rechten Zeit versteht, das ungestüme Tasten nach dem Was in ein zufriedenes Langen nach dem Wie zu verwandeln. Der unseren neueren Dichtern eigentümliche Drang, die Ursprünge des Gefühls zu verfolgen, das Geheimste und Persönlichste beim Namen anzurufen, arbeitet auch in ihm; aber bei Keller ist dieser Drang keine Kette, die ihn fesselt, sondern gemäßigt in freier Wahl und begrenzt durch den frischesten Formsinn. Seine Erzählung wird weder zur Magiertafel des Psychologen, noch zur Palette des Koloristen, noch zu einem Schmuckkästchen glitzernder Herzens- und Künstlerprobleme: seine Erzählung ist ein episches Bild, das einen ungewöhnlichen Vorfall nach den einfachen Gesetzen der Natur begründet und ausbreitet. Alles Übrige findet sich dann von selber ein, wie die lebhaftere Röte in der Wange und wie das stärkere Funkeln im Auge, sobald die Menschenseele bewegt wird.

„Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken.“ So lautet ein Wort Goethes. Unter den Erzählern der Gegenwart kann, wie mir däucht, nur Gottfried Keller den Vorzug dieser Äußerlichkeit ansprechen; selbst Turgénjew kann es

nicht. Keller ist ein echter Fabelmund. Zuweilen wähnen wir uns beim Anhören seiner Geschichten mitten in jenen Garten versetzt, vor dem säulengetragenen Hause an der Straße nach Fiesole, wo Boccaz dem Kreise begehrlich stolzer Florentinerinnen seine Historien zum Besten gab. Auf Kellers Erzählungen ruht ein romanischer Glanz; in ihnen waltet die Freude an dem Gaukelspiel der Erde, welche Lopen durchatmet, das heitere Behagen an den Kreuz- und Querzügen menschlicher Bosheit und Thorheit, das uns aus dem Dekameron anweht, die Leichtigkeit und Raschheit im Aufbau der Fabel, welche uns an den alten Poeten des Südens entzückt, denen die schnellen Übergänge der Tages- und Jahreszeiten mit gutem Beispiele vorangegangen sind. Gegen diesen Glanz heben sich die dunklen Elemente seiner Dichtung um so eindringlicher ab. Seiner Lust am irdischen Gaukelspiel ward eine schicksalkundige Betrachtung des Menschenloses verschwistert und in sein Behagen an dem Weltgewirr von Bosheit und Thorheit mischt sich ein bitterer Tropfen des Wehs. Dies Alles aber umfaßt und bindet, klärt und gleicht aus ein unbeschreibliches Etwas, der lächelnd ernste Geist des Humors. Wenn der dürftige Kopf einen Dichter anderer Artung als Keller nicht als Ganzes in sich aufzunehmen und zu genießen vermag, so wird er gar nichts von ihm empfangen und gänzlich eindruckslos von hinnen gehen. Ähnliches kann ihm bei Keller nicht be-

gegnen; der schlichten Blumen und der wunderlich brennenden Kelche sind hier zu viele, als daß er auf die Selamsprache des Straußes vorzugsweise angewiesen wäre.

Schon die Erfindung Seldwylas ist eine Erfindung des Genies. Mit dieser zwischen Wirklichkeit und Idealität geteilten Örtlichkeit hat Keller sich einen poetischen Szenenboden und eine freie Sittenatmosphäre geschaffen und so die ethnographische Genauigkeit, den realistischen Zwang ausgestoßen und abgeschüttelt. Die Bestimmtheit der schweizerischen Landschaft und der stammbürtigen Verhältnisse ist dadurch von vornherein der speziellsten Züge los und ledig und die Darstellung dem dorfgeschichtlichen Charakter entrückt worden. Dies hält im Übrigen unsere um Einfächerung bemühten Schriftweisen nicht ab, die „Leute von Seldwyla“ den Dorfgeschichten anzureihen. „Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens irgendwo gelegen in der Schweiz.“ So belehrt uns der Dichter mit schalkhafter Ernsthaftigkeit. Sie steckt in alten Ringmauern und Türmen, ist aber eine gute halbe Stunde von einem schiffbaren Flusse entfernt angepflanzt, „zum deutlichen Zeichen, daß nichts daraus werden solle“, gegen die Mittagseite zu offen, so daß trinkbarer Wein gedeiht, und gegen Norden geschlossen, so daß kein rauhes Lüftchen hineinkommt.

Die wohlhabende männliche Jugend Seldwylas lottert bis in ihr fünf- oder sechsunddreißigstes Jahr, läßt Andere für sich arbeiten und hantieren. Wenn alsdann ihr väterliches Gewerbe zugrunde gerichtet, ihr Geschäft verwüstet oder das Schirmdach des inzwischen hoch angewachsenen Schuldenverkehrs der munteren Tonangeber eingestürzt ist, dann gehen sie, schon im Schwabenalter der Gescheitheit, außer Landes, die Einen, um fremde Kriegsdienste zu nehmen, Andere, um Abenteuer aufzuspüren. Daheim bleiben nur die Entkräfteten; die hocken armselig im Orte herum und entwickeln eine verspätete, halb und halb nutzlose Emsigkeit. In einer so kurzweiligen und seltsamen Stadt lassen sich die prächtigsten Geschichten erhaschen, notabene wenn man Gottfried Keller ist. Wir treffen alle Schattierungen des Seldwylers in seinen Erzählungen an, den flinken Müßiggänger und den flotten Abenteurer, den abgewirtschafteten alten Knaben, der gutmütig ergeben an den Brotresten knuspert, den mürrischen und den düsteren Hungerleider, der noch Unrecht tut, weil er unrecht gehandelt hat. Keller aber erhaschte nicht jene Geschichten, welche bei solchen Voraussetzungen, wie sie Seldwyla darbietet, rechts und links zu fangen sind, er hielt sich, wie er bekennt, an einige sonderbare Abfällsel, „die so zwischendurch passierten, gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen konnten“. Der Leumund der erdichteten und dennoch

existierenden Stadt schwirrte immer mehr und mehr durch die Schweiz, in der sich nun bereits, wie die köstliche Einleitung zum dritten Bande berichtet, sieben Städte darum streiten, welche unter ihnen mit Seldwyla gemeint sei. Um sie zu beschwichtigen, gab ihnen der Dichter vor: es rage in jeder Stadt und in jedem Tale der Schweiz ein Türmchen von Seldwyla und diese Ortschaft sei mithin als eine Zusammenstellung solcher Türmchen, als eine ideale Stadt zu betrachten, welche nur auf den Bergnebel gemalt sei und mit ihm weiter ziehe, bald über diesen, bald über jenen Gau und vielleicht da oder dort über die Grenze des lieben Vaterlandes, über den alten Rheinstrom hinaus.

Die gerechte Bewunderung, welche nach der ersten Ausgabe des Buches, will sagen: mehrere Jahre darnach, „Romeo und Julia auf dem Dorfe" erregt hat, ward nachgerade zur Ungerechtigkeit gegen die übrigen Stücke der Sammlung, denen man nur geringe Beachtung schenkte. An leidenschaftlicher Macht übertrifft das Liebesbild freilich alle anderen; das glühende Bild der beiden Kinder, die vom ersten Druck der nassen Hände angefangen bis zu ihrem lustmüden Hinuntergleiten aus dem Schiffe in den Strom ringsherum nichts sehen als sich selbst und als das unabwendbare Verderben; die aber gleichwohl mit jugendstolzer Seligkeit jeden Tautropfen trinken und mit einem weltvergessenen Frohsinn, der wundersam zwischen Leichtmut und Verzweif-

lung schwebt, ihren Hochzeitsgang antreten, als ob sie Königskinder wären. Auch ist das Vermögen des Dichters: die elektrische Spannung auf alle Teile und Teilchen der Darstellung überzuleiten und die Symbolik sogar in den Einzelzügen transparent zu machen, nirgendwo sonst wieder in gleicher Stärke hervorgetreten. Dennoch steht an Reinheit der Komposition und an Fülle der Charakterzeichnung „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster“ nicht gegen jene Erzählung zurück, ebensowenig die Geschichte von den „drei gerechten Kammmachern“, bei der die Formvollendung um so höher anzuschlagen ist, als hier der Griff in das Niedrige eine doppelt gehaltvolle Kunst verlangte.

Wie die Mutter ihren Jüngsten aus der leichtsinnigen Ecke seines Naturells mit der Klugheit eines großen Gemütes herauslockt und ihn allmählich zu sich selber bringt, zur Ausgestaltung seines unverfälschten, gesunden Kerns, wie sie die Bildhauerarbeit seines Charakters abwechselnd strenge und sanft, vorsichtig und entschieden angibt, lenkt und überwacht, das ist schön und ergreifend und ergötzlich zugleich geschildert. Ihr eigenes Gewordensein spiegelt sich in diesem Werden. Frau Regula ist der individuell gefärbte Typus der tapferen und ausharrenden Mutter, wie Frau Lee im „Grünen Heinrich“ der in das Seldwylertum getauchte Typus der wehrlos gütigen Mutter ist. Frau Regula würde zur Zeit der Gracchen auf

dem römischen Forum keine schlechte Figur gespielt haben.

In den „drei gerechten Kammmachern" ward, um mit des Dichters Worten zu sprechen, jene blutlose Gerechtigkeit verkörpert, welche aus dem Vaterunser die Bitte gestrichen hat: Und vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern, weil sie keine Schulden macht und auch keine ausstehen hat, welche niemandem zu Leid lebt, aber auch niemandem zu Gefallen, welche arbeiten und erwerben, aber nichts ausgeben will und an der Arbeitstreue nur einen Nutzen, aber keine Freude findet. Wir haben sie oft genug an der sommerlichen Heerstraße sitzen sehen, diese handwerkernden Brotsucher, mit dem Wahrzeichen der auswärts gekehrten Stiefelabsätze im Ranzen, oder in ein Städtlein hineingehen mit dem unsicheren Schritt des Mißtrauens und der ungestillten Eßlust. Der Touristenpoet hat ihnen schon unzählige Male die Wanderbücher vidiert und eine engbrüstige Lyrik hat die Gedanken der armen Teufel ebenso oft zu empfindsamer Laune verfiedelt. Ins Herz geschaut hat ihnen Gottfried Keller und die Spielart der fahlen Ehrbarkeit in dem Kammmacherkleeblatt festgehalten. Mitleid und Gelächter verschmelzen sich, indem wir diese Geschichte lesen, aus der sich der Geselle Jobst als die feisteste Armseligkeit heraushebt; ein richtiges Werkeltags- und Wochenlohngeschöpf, das sich auf den Sonntag seine guten Ein-

fälle aufhebt und das in der sentimentalen Jungfer Züs Bünzlin, deren Tugendhaftigkeit zum Dörrobst zählt, die ihm gemäße Ergänzung findet. Wie sich die Zwei nach und nach ineinander verschränken und durch den Zynismus hindurch in die Ehe hineintaumeln, das ist mit einer realistischen Treue geschildert, die nur deshalb künstlerisch so sehr anmutet, weil der diabolisch karikierende Strich dabei nicht fehlt, der idealisierende Hebel der stilvollen Komik.

Gleichfalls in die Sphäre des Humoristischen und Komischen gehören unter den neu hinzugekommenen Erzählungen die Stücke: „Kleider machen Leute" und „Der Schmied seines Glückes". Den Inhalt der erstgenannten bilden die völlig unerwarteten Freuden und Leiden eines zierlichen, sittsam empfindenden armen Schneiderleins, das infolge der Fahrt in einem herrschaftlichen Reisewagen Täuschung und Blendwerk hervorruft und am Ende beinahe notgedrungen in eigener Person mitweben muß an dem Netze des Betruges. Ein drolliges Scherzo, in welches fortwährend Adagiolaute hereinklingen. Meisterhaft hat der Dichter dargestellt, wie das dem rechtschaffenen Schneider seit seinen Knabentagen anhaftende Flöckchen Hochmut in dem ohne sein Verschulden entstandenen Wirbel lustig mittanzt und wie der ehrliche Schelm aus diesem Grunde, bevor die freundliche Lösung eintritt, gleichsam sich selber die bösen Dinge zurechnet, die ein grillen-

haftes Ungefähr angezettelt hat. Das ist eben einer der Hauptvorzüge der Darstellung Kellers, daß sie jedesmal, wenn es nötig ist, den Punkt zu gewinnen weiß, wo die an ihrer Eigenart zappelnden Kreaturen ihrer Verantwortlichkeit innewerden. Mit einem verfänglichen Thema spielt die Erzählung: „Der Schmied seines Glückes.“ Aber es wird nicht auch verfänglich gespielt, etwa wie in Zschokkes „Tantchen Rosmarin“, sondern mit der verläßlichen Dreistigkeit des naturvollen Dichters. Wir glauben das Kichern des Schicksals zu vernehmen über den glückhaften Erbschleicher aus Seldwyla, den artigen John Kabys, der sich in der Gunst eines närrischen Greischens zu Augsburg eingenistet hat, aber zur Unzeit auch in die Vertraulichkeit der ebenso genäschigen als schläfrigen Ehefrau desselben geraten ist, alsdann eine pädagogische Reise unternimmt, um bei seiner Rückkehr das stammhaltende Unglück schreien zu hören, daß er sich so kunstreich geschmiedet hat.

Als das am hellsten schimmernde Juwel unter den neuen Novellen der Sammlung möchte ich „die mißbrauchten Liebesbriefe“ bezeichnen, als das in unheimlichem Feuer blitzende die Erzählung: „Dietegen“.

Die „mißbrauchten Liebesbriefe“ werden mit einem Satyrspiel unvergleichlicher Art eröffnet. Nie noch vorher ist das ohnmächtige, alles menschlich Edle zerrüttende Literaten- und Dilettantentum schärfer und

zugleich erfreulicher gegeißelt worden. Aus der Gesellschaft alberner, gewissenloser Schöngeister hat der Dichter die Figur Viktor Störtelers geholt, des Jammermenschen von Idealisten, welcher die wertvollsten Güter seines Daseins zu nichtsnutzigster Selbstsucht vergeudet. Unter diesen Gütern das allerkostbarste ist sein Weib Gritli, deren Goldgehalt er so lange für Kupfer ansieht, bis ihm der kostbare Schatz auf immer entgleitet. Er will sie zu sich „heraufziehen", er will sie „bilden", die süß einfältige Gritli, die sich nun als ein unvollkommenes Geschöpf vorkommt. Wenn er auf Reisen ist, schreibt sie ihm Briefe, wie Klärchen sie hätte schreiben können, erzählt sie ihm schnurrige Tagesvorfälle, wie Gretchen sie erzählt hat, er aber sucht sie durchaus dahin zu bringen, sich eine sublime Redeweise anzueignen, weil er dann die Blätter gelegentlich poetisch verwerten möchte. In ihrer Bedrängnis, da Gritli dergleichen nicht aus Eigenem zu liefern imstande ist, läßt sie sich welche von einem träumerisch zaghaften Schullehrer anfertigen, der nun alle die verstohlenen zarten Regungen, die er selbst für Gritli empfindet, unter dem Phrasenflitter einschmuggelt. Gritli kopiert die Briefe treulich, läßt aber mit ihrem Herzenstakt die Contrebande, die ihr nicht entgangen ist, hübsch draußen. Jedoch die Fiktion wird aufgedeckt und Gritli nach einer rohen Szene ihres Mannes gezwungen, aus dem Hause zu scheiden. So hat denn Störteler den wahrhaftigen, den verleib-

lichten Idealismus glücklich verscheucht und setzt sein immer elender werdendes pseudopoetisches Leben mit einem ihm ganz ebenbürtigen Frauenzimmer fort, welches seine hohen Flüge schnatternd begleitet. Gritli muß anfänglich schweres Ungemach erdulden, aber allmählich winken ihr die milde Herrlichkeit und das stille Behagen des Lebens, die sie selber zu verbreiten vermag. Auf lieblichen Umwegen, wie sie unterdessen auch der Schreiber jener verräterischen Briefe gewandelt ist, der nun die Puppe einer leeren Empfindsamkeit durchbrochen hat, trifft Gritli mit ihm zu dauerndem Bündnis zusammen. Das Alles ist in Szenen und Wendungen dargestellt, welche entzücken und überraschen, wie die natürlichen Wunder des Frühlings. Wer hat nicht schon den Venusstern beobachtet, wenn er sich in gewissen Sommernächten neben dem Mondlicht geltend macht, ja dasselbe durch die Energie des Funkens überbietet. Ungefähr solcherweise wirkt die im letzten Drittel dieser Erzählung auftauchende Gestalt des unternehmungslustigen Ännchens, ein in das Kolorit Tizians getauchtes Frauenbild, das mit seiner sinnlichen Schönheit auf Augenblicke die sanftere Schönheit Gritlis zu verschatten droht. Einer der verwegensten Züge des humoristischen Dichters.

Die Erzählung „Dietegen“ bewegt sich in der Region des Grauenhaften. Aber wiederum ist es der Humor des Dichters, der das Peinliche im Keime des

Stoffes erstickt hat. Ein wilder Knabe, Dietegen, der, ohne es zu wissen, in verhaltenem Zorne kocht, dem ursach- und gegenstandslosen Naturzorn des Leoparden vergleichbar, wird eines ihm aufgebürdeten Vergehens wegen gehängt, aber schlecht justifiziert, so daß er im Karren erwacht. Ein kleines Mädchen, Küngolt genannt, erbittet sich den Knaben als Geschenk, was ihr gewährt wird. Dies geschieht auf der Straße zwischen dem finsteren Ruechenstein, das alle Greuel des fünfzehnten Jahrhunderts verschluckt zu haben scheint, und dem heiteren Seldwyla. Die beiden Kinder wachsen miteinander auf, Dietegen zu trotziger, wortarmer Männlichkeit empor, Küngolt in die wärmlich gelockerten Sitten Seldwylas hinein. Es kommt trotz der Neigung und Dankbarkeit Dietegens zum Bruche. Er stößt zu den Landsgenossen, die in den Burgunderkrieg ziehen. Inzwischen fällt die abenteuernde Küngolt den nach Delinquentenblut durstigen Ruechensteinern zur Beute. Sie wird bereits auf der Richtstätte entkleidet, da erscheint Dietegen und kauft vermöge seiner Erklärung: daß er sie zum Weibe nehme, das zitternde Opfer vom Tode los. So kehrt denn, um einen fremden Ausdruck zu entlehnen, die noch so sehr gewundene Linie auf wunderbare Art in sich selbst zurück. Dies ist die Anekdote der Erzählung. Von der tiefen Farbe, in der sie glüht, von der zwingenden Gewalt der Behandlung, der rauhen Abgeschlossenheit der Seele Dietegens, den

humoristisch ironischen Streiflichtern, die über das Gemälde Ruechensteins hinzucken, könnte nur ein genaues Eingehen in die Dichtung die angemessene Vorstellung geben. Die beste gibt das Lesen der Novelle.

Die Stücke „Pancraz, der Schmoller" und das „Verlorene Lachen" hat meine Skizze übersprungen. Beide sind zur Charakteristik der Persönlichkeit Kellers von Bedeutung; die zweitgenannte Erzählung wendet uns sogar neue Seiten seines Talentes zu. Allein ich muß mich bescheiden. Was wäre nicht Alles noch über das Ebenmaß von Schuld und Sühne in seiner Menschendarstellung zu sagen, über seine Auffassung von Gut und Bös, über sein zur Charakterbildung mitwirkendes Detail, vor Allem über die Verbindung von geistiger Überlegenheit und naiver Ausdrucksfähigkeit. „Sie sind ein wesentlicher Mensch!" sagt in Kellers Roman der Graf zu Heinrich Lee. Dieses Wort wird der sinnvolle Leser auf den Dichter selbst übertragen. Und ein besseres Wort gibt es nicht.

Emil Kuh.

Hieronymus Lorm.

[29.]

Hieronymus Lorm. (Philosophisch-kritische Streifzüge von Heinrich Landesmann. Berlin 1873.) [Besprechung.]

(„Wiener Abendpost". Jg. 1873. Nr. 210 vom 12. September. S. 1676 f. Feuilleton.)

Unter den Schriftstellern des jüngeren Österreichs nimmt Heinrich Landesmann, dem Lesepublikum als Hieronymus Lorm bekannt, eine hervorragende Stelle ein. Seine erste Wirksamkeit fiel in die Zeit des Überganges kurz vor 1848, als die alten Zustände unseres Vaterlandes abgewelkt waren und die neuen eben ihre grünen Spitzen hervordrängten. Dem Charakter dieser Zwischenepoche gemäß, wo man dem Abgetanen den Gnadenstoß gab und von dem Heraufkommenden Wunder der Entfaltung erwartete, war die literarische Stimmung eine übermütige und überschwängliche, wobei die Meisten vergaßen, daß die zurückgelegte Lebensperiode eines Volkes nicht minder als die des Einzelnen ein Gefolge hat, das sich nicht ohne Weiteres und plötzlich zerstreut, weil die führende Macht einmal zersplittert ist. Zwar herrenlos und unsicher trieben sich die Überlieferungen und Gewohnheiten eines ausgelebten Zeitalters umher, aber sie waren immerhin noch da und die Versicherungen, daß der junge Tag angebrochen sei, standen mit den hereindunkelnden Schatten der

Vergangenheit in einem traurig komischen Widerspruch. Herkömmlich waren vorzugsweise eine flache Spottlust und der aller Orten auftauchende Witz, woran die frondierenden Schriftsteller gleichfalls ihren redlichen Anteil hatten. Man ist vielleicht auf der richtigen Fährte, wenn man die Wurzel dieses Witzes dort sucht, wo ein neuerer Dichter die ursächliche Erklärung seines Vorwaltens bei dem Stamme Abrahams gefunden haben wollte. Wer immer gebückt und geduckt gehen, wer den Kopf immer zwischen den Schultern tragen müsse und nur blinzeln dürfe, dem verschöben sich die reinen runden Linien des Universums ganz von selbst zum scharfkantigen Zickzack. In der Tat ist an dem alten Wiener Witze mehr der Anflug des vom Drucke der Verhältnisse Erzeugten, der Selbsthilfe und der Notwehr bemerkbar, als das Gepräge des holden Spiels, der Überlegenheit und freien Wahl, wenngleich die schon im Mittelalter gerühmte wie berüchtigte Neigung unserer Stadt zu lockern Schwänken ihrem Witze etwas Milderndes und Harmloses verliehen hat. Der Mutwille und die Satyre begleiteten alle Bewegungen und Krisen des unzufrieden gewordenen Wiens, wie sie dem Halbschlummer des genießenden beigesellt waren. Nach wie vor gefiel sich die derbe Hummel unserer Volksposse im Summen und Stechen, die gaukelnde Laune Bauernfelds wie der edelmännische Unmut des Dichters der „Spaziergänge“ bedienten sich gleicherweise des Vor-

rechts der Biene, und ein witzelnder Geist arbeitete in den Broschüren und Zeitungsberichten, wenn sie Verbesserungsvorschläge und Anklagen vor das Forum Deutschlands hinaustrugen.

Hieronymus Lorm war nicht der Letzte an Fähigkeit, seinen Stachel geltend zu machen, mit boshaften Epigrammen und Wortspielen das Schädliche in der Heimat zu bezeichnen, das Verkehrte ihrer Zustände zu verfolgen. Dann und wann freilich gebrauchte er das doppelzüngige, spöttelnde, ergötzliche Wort auch dort, wo ein wichtiger Anlaß oder ein bedeutungsvoller Gegenstand den Kitzel des Pikanten von vornherein hätte abweisen sollen. Dadurch aber, daß er formell sich mit seinen Wiener Lesern ins Einverständnis setzte, konnte er ihnen stofflich um so leichter manche bittere Wahrheit sagen. Denn der schlichte Ernst hatte dazumal für sie etwas Ungenießbares. Zugleich war seine Darstellung in der feinen Novellistik des Louis Philipp'schen Frankreichs geschult, so daß sie die deutschen Bildungselemente unter einem galanten Kleide einzuschmuggeln Gelegenheit fand. Die Tradition der edlen Schreibweise eines Schreyvogel-West, eines Feuchtersleben war in jenen Tagen so ziemlich verraucht und durchgängig herrschte eine romantisierende Beamtenprosa, welche sich in den Taschenbuchnovellen fade, in der Journalkritik platt, noch öfter gemein geberdete. In Bäuerles Theaterzeitung war die Tulpinger

Resel wieder aufgelebt und ein Mischduft von verblühten Rosen und synagogalen Dünsten schlug einem aus den Rezensionen M. G. Saphirs entgegen. So bildeten denn „Wiens poetische Schwingen und Federn“ in Styl und Auffassung, und die „Gräfenberger Aquarelle“ in ihrer scharfsinnigen und eleganten Behandlung des gesellschaftlichen Nebenbei, Lorms erste Bücher, zu den einschlägigen Leistungen seiner Landsleute einen geradezu schneidenden Kontrast. Lange Zeit hindurch war er fast der einzige Sprecher neben den Schwätzern, der anmutige Plauderer unter den Witzbolden und Possenreißern.

Näher besehen war er aber mehr. Wer sein sinniges Gedicht „Abdul“ kannte, der mochte in ihm auch einen dichterisch-philosophischen Keim gewahren, der bei stärkerer Naturbegabung und unter günstigeren Umständen zu der Blume eines Novalis, wiewohl anders geartet und gefärbt, hätte aufgehen können. Dieser Keim sollte ihm ebenso verhängnisvoll als segensreich werden. Segensreich, weil er ihn davor behütete, sich in den Unterhaltungsschriftsteller zu verlieren, sein geistiges Vermögen an Pasquillen und Tändeleien zu vergeuden, weil er ferner seine kritischen Arbeiten beseelte, und endlich, weil er ihn in der gnomenhaften Poesie zu Hervorbringungen von dauerndem Werte befähigte. Verhängnisvoll, weil der in ihm wühlende Tiefsinn hin und wieder die anspruchslosen Konturen der

Tagesschilderungen, deren Lorm unzählige entwarf, verwischte, weil er den Gedankengang der strengeren Aufsätze zuweilen eigensinnig und verworren, die Sprache unklar und bizarr machte.

Haben seine jugendlichen Arbeiten einen witzelnden Zug, so haftet den späteren ein spekulativer an; ja mitunter verbinden sich in einem und demselben Aufsatze kokette Redewendungen und metaphysische Seitenblicke, frivole Themen und abschweifende Betrachtungen über die letzten Dinge zu einer nichts weniger als erquicklichen Einheit. Er lädt uns zu einer kurzweiligen Anekdote ein, die er äußerst amüsant zu erzählen weiß und unversehens überfällt er uns mit einem Monologe über das Leiden der Welt. Leichtlich mag jemand angesichts solcher Vermengung des Ungehörigen und weit auseinander Liegenden sowohl die Aufrichtigkeit der Überzeugungen des Autors als auch dessen künstlerischen Takt bezweifeln und einen ärgerlichen Formfehler auf eine leichtfertige Anlage zurückführen. Nichts jedoch wäre ungerechter als dieses. Hieronymus Lorm meint es mit den höchsten Angelegenheiten des Menschen ernst und sein Kunstgefühl steht außer Frage. Beides wird durch viele seiner philosophischen und ästhetischen Abhandlungen wie durch eine Reihe betrachtender Gedichte auf das unzweideutigste bewiesen. Jene Unvollkommenheiten scheinen in seinem Bildnertriebe, der sich nicht in reifen Kunstwerken Genüge

leisten konnte, und in der Nötigung, journalistisch tätig sein zu müssen, vorzugsweise begründet. Unaufhörlich, spüren wir, hadern in seiner Natur ein gefälliges Malertalent und philosophischer Antrieb, freudiges Behagen an der Bildfläche der Welt und düsteres Versenken in die Ursprünge alles Daseins. Diese Gegensätze aber haben die wunderliche Verflechtung des Geistreichen und Schwerwiegenden, des Wesentlichen und Gleichgiltigen, dieses nachdenkliche Tänzeln zwischen zwei Extremen verschuldet.

Zum Glücke besteht der Wert eines Talentes in den glücklichen Ergebnissen, zu denen es gelangt, mögen diese spärlich oder häufig vorkommen, mit Schmerzen und Fehltritten erkauft oder im entzückenden Ungefähr mühelos erworben werden. Der fröhlich genossene Rastort, ob vom Ausgangspunkte nahe oder entfernt: Wegziel bleibt er immer. Und glückliche Ergebnisse sind auch dem Talente Lorms zuteil geworden. Er hat nicht nur in dem bereits erwähnten lyrischen Kreise einzelnes Treffliche geschaffen, ihm ist auch auf dem dramatischen Gebiete ein Genrebild geglückt, das kleine Drama: „Die Alten und die Jungen", das durch die Grazie der Seele nicht weniger anmutet als durch das in Handlung aufgelöste Gespräch. Seinen novellistischen Produktionen mangelt zu sehr die Erfindung und Charaktergestaltung, um eine höhere Bedeutung ansprechen zu dürfen; sie schimmern sozusagen hinter einem

abstrakten Flor. Was aber hier zur selbständigen Plastik nicht auslangte, das kam dafür den essayartigen Darstellungen Lorms zu statten; was dort noch Blutarmut heißen mußte, übt hier schon den Eindruck des frischesten Lebens. Einige derselben verdienen das hohe Lob, daß sie mit freundlich spielenden Mitteln den vornehmsten Zweck des wissenschaftlichen Schriftstellers erreichen: Ideen in fremdem Kopfe zu erwecken, Gedankenprozesse aufzuhellen oder zu befruchten.

Seit mehr als zwei Jahrzehnten war Lorm auf dem Felde der Kritik tätig, verfolgte er die verschiedensten Erscheinungen der Literatur mit liebevoller Aufmerksamkeit, und dies in einer Stadt, wo eine geraume Zeit hindurch jeder Seilspringer und jede untergeordnete Soubrette ein prüfendes Urteil der „großen Blätter“ hervorrief, in den seltensten Fällen aber das ausgezeichnetste Buch eine verschämte Notiz. Wohl ein Dutzend Bücher wären namhaft zu machen, bedeutsam wegen ihres Gehalts oder des in Deutschland erregten Aufsehens halber, welche Hieronymus Lorm, an dem Orte, wo ich selbst diese Zeilen veröffentliche, mehr oder minder eingehend besprochen hat.

Die Auswahl, die er aus dem stattlichen Vorrate seiner Bücherkritiken und Monographien in den „Philosophisch-kritischen Streifzügen“ getroffen, ist eine sorgfältige, geschmackvolle; und indem sie alle Seiten seines Talentes umschreibt, bietet sie uns gewissermaßen ein

autobiographisches Bild obendrein. Es wäre schlechter Ton, eine Kritik der Kritiken, ja zum Teile kritisierter Kritiken hier zu geben. Den charakteristischen Merkmalen des Autors, welche die vorausgegangene Skizze anzudeuten versucht hat, begegnen wir auch in dem vorliegenden Buche, wobei die erfreulichen aufs entschiedenste überwiegen. Lyrische Empfindungstiefe, eine unerläßliche Eigenschaft des Schriftstellers, der in das Innere eines Dichters oder einer Dichtung eindringen will, novellistische Kunst, welche bestimmten Partien der Darstellung eines individuellen Entwicklungsganges zu Hilfe kommen muß, wenn sie nicht zu einem dürren Referate herabsinken soll, sichtender, ordnender Verstand und philosophischer Blick fördern und ergänzen einander in diesen ausgewählten Abhandlungen, ohne daß das eine und andere Element auffallend oder unbescheiden hervorträte. Hie und da wünschen wir allerdings eine gründlichere Analyse, ein umsichtigeres Sammeln aller notwendigen Fäden, mehr Ausbreitung des Details und größere Beachtung der Mittelglieder: aber wo wäre der Autor, der uns nichts oder doch nur wenig zu wünschen übrig ließe, falls er nicht Arago oder Fallmerayer heißt! Die schwächsten Aufsätze sind: „Eduard von Hartmann, seine Freunde und Gegner" und „Turgenjew". Dem ersteren mangelt das Anschauliche und Bezeichnende, dem zweiten die kongeniale Auffassung. Hingegen beruhen die Abhandlungen über Emerson,

Jean Paul, Heinrich von Kleist, Willibald Alexis auf originellen Aperçus, und ganz neue Gesichtspunkte eröffnet der brillant geschriebene Aufsatz: „Französisches Frauenlos". Die Stücke „Caroline" und „Varnhagen" möchte ich kritische Epigramme nennen, welche mit sicherer Spitze das Wesentliche dieser Persönlichkeiten treffen. Ein dekomponierendes Meisterstück aber ist „Otto Ludwig". Dicht an das Rätsel der Erscheinung kommt dieser Aufsatz heran und wird dabei an keinem Punkte subtil, folgerungssüchtig oder magierklug. In den nachstehenden Bemerkungen zieht Lorm haarscharf die Linie, welche die klassische, einfältige Poesie von jener Ludwigs und ihm ähnlicher Geister scheidet:

„... Die größten Dichter früherer Zeiten hatten sich begnügt — und welcher Reichtum gehörte zu dieser Genügsamkeit! — aus ihren dramatischen Charakteren das Eigentümliche so weit herauszuarbeiten, als es zugleich das allgemein Menschliche war, und sie feierten schon einen Triumph, wenn sich trotz der ausgeprägten Originalität ihrer Gestalten die Blutsverwandtschaft mit ihnen empfinden ließ, wenn an dem Maße der Wahrheit, das jeder Zuschauer in seinem Herzen mitbrachte, sich die Richtigkeit ihrer Zeichnung bewährte. Jetzt aber galt es, jenen tiefen und dunklen Punkt der Seele, aus welchem das Ureigenste und Individuellste des Charakters entsprang, gleichsam jenes Ich, welches weiter kein Du findet — einen Punkt, den die früheren

Dichter höchstens gestreift, sonst aber getrost der Metaphysik überlassen hatten — das Unauflösbarste selbst zum dramatischen Problem zu machen."

Die stylistisch makellose wie ihrem philosophischen Kern nach unangreifbare Abhandlung: „Die Muse des Glücks" tut unter Anderem das Eine dar, daß der Gegenpol der pessimistischen Lehre die lauterste Heiterkeit ist, die ein Menschengemüt atmen kann. Auf den schönen Vers:

> Ein Glück, das Grund hat, geht mit ihm zu Grunde stündlich,
> Und nur ein grundlos Glück ist wahr und unergründlich,

hat Lorm fugenartig seinen Beitrag zur Seelendiätetik gebaut. Daß ihm diese nicht gleichbedeutend mit einem Kochbuche der Seele ist, versteht sich schon aus obigem Verse von selbst. Anstatt der müßigen Betrachtung, die er über die Spiritisten unter der Überschrift „Das Buch der Geister" anstellt, hätten wir lieber seine Charakteristik Friedrich Rückerts wieder abgedruckt gesehen. In der Studie über Lessing, welche an die gehaltvollen Vorlesungen Loebells anknüpft, vermissen wir die polemische Beziehung auf die betreffende Biographie Adolf Stahrs, deren Blößen er in der ersten Fassung seines Aufsatzes rücksichtslos aufgedeckt hat.

Besonders hübsch ist die Ausstattung des Buches. Leider war die Verlagshandlung so unglaublich nachlässig, den Namen des Verfassers auf dem Umschlag-

titel korrekt und auf dem Titelblatte unrichtig zu drucken. Emil Kuh.

Otto Ludwig.

I. [30.]

Otto Ludwigs „Shakespeare-Studien“. [Aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben von Moriz Heydrich. Besprechung.]

(„Neue Freie Presse“. Jg. 1871. Nr. 2639 vom 29. Dezember. S. 4. Literaturblatt.)

Moriz Heydrich, einer der vertrautesten Freunde Otto Ludwigs, hat aus dem Nachlasse des Dichters dessen „Shakespeare-Studien“ herausgegeben (Leipzig, Karl Cnobloch). Dem ausführlichen und gehaltvollen Vorberichte des Herausgebers entnehmen wir die Mitteilung, daß das umfangreiche und verwirrende Material nur zum geringen Teile bereits druckfertig dalag und daß Heydrich große Mühe aufwenden mußte, ordnend und sichtend ein Ganzes herzustellen. Dieses ist der liebevollen Sorgfalt des Herausgebers in der Tat gelungen. Er hat sich damit ein dauerndes literarisches Verdienst, sowie den Dank der Genießenden erworben. Denn diese Studien bilden einen geradezu unschätzbaren Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes und zählen zu den bedeutendsten Arbeiten, welche jemals über den britischen Dichter veröffentlicht worden.

Otto Ludwigs „Studien" haben in der Shakespeare-Literatur nicht ihresgleichen. Sie unterscheiden sich aufs bestimmteste ebensosehr von den geschichtlich ästhetischen Analysen, wie sie Gervinus geboten, als von den überfeinen Zergliederungen philosophischer Schriftsteller. Sie beruhen vielmehr auf der künstlerischen Dekomposition, der eigentlich nur ein Dichter oder eine poetische Natur gewachsen ist. Weil Otto Ludwig auf Selbsterkenntnis ausging, indem er sich in das Stylgesetz Shakespeares vertiefte, weil er nicht lehren, sondern lernen wollte, darum haben seine Entwicklungen einen so herzhaften individuellen Zug, eine so klare Sinnlichkeit und die Energie der Aufrichtigkeit. Diese „Studien" richten sich freilich an einen ausgewählten Leserkreis, nicht an das Publikum der Schöngeister und empfindsamen Frauen, welche über Shakespeare standesgemäß unterhalten sein wollen, um dann ein Gespräch über ihn mit Bildung garnieren zu können. Dem ausgewählten Leserkreise jedoch wird das merkwürdige und schöne Buch hohe Freude gewähren, wird es einen Führer abgeben in die Wunderwelt Shakespeares, einen beredten, treuen, niemals geschwätzigen oder klügelnden Führer. Wenn Anschaulichkeit der Behandlung, Ruhe des Vortrages, edle Einfachheit des Ausdruckes und Beherrschung des Stoffes Zeichen des Klassischen sind, dann darf man die „Shakespeare-Studien" Otto Ludwigs ohneweiters ein klassisches Buch nennen.

Dieses Werk ist zur rechten Zeit gekommen. Noch vor wenigen Jahren wäre es störend in den Jubel gefallen, den die „Shakespeare-Studien eines Realisten" erweckt haben, und dadurch wäre es selbst in seiner Wirkung gestört worden. Jetzt aber, da der Flugfeuer-Enthusiasmus für Gustav Rümelin verraucht ist, jetzt wird sich von der geistreichen Plattheit derselben der schlichte Tiefsinn Ludwigs leuchtend abheben. Möglich, daß wir sogar das ergötzliche Schauspiel erleben, die eifrigsten Lobredner Rümelins unter die Verehrer des Ludwig'schen Buches sich mischen zu sehen. Denn an jeder Tafel schmausen wollen, ist eines der Merkmale der Kinder der Gegenwart. Im Übrigen scheint Ludwig ein Realist wie Rümelin, wenn es nämlich auf die gemeinen Ähnlichkeiten der Personen und Dinge ankäme; darauf jedoch kommt es nicht an. Während Rümelins Realismus die Forderungen der sogenannten Wirklichkeit auf die dramatische Kunst überträgt und Shakespeares Mißachtung dieser Forderungen als einen dichterischen Kardinalfehler bezeichnet, ist Ludwigs Realismus die von der Wirklichkeit aufsteigende und diese dann umbildende und überwindende Anschauung des Künstlers. Vor Rümelins Auffassung schwindet Shakespeares Macht der Motivierung, wie ein kranker Arm verwandeln sich des Künstlers kühnste Griffe in rohe Behelfe, wimmelt es von Grundgebrechen im szenischen Aufbau, so daß schließlich von Shake-

speare nichts übrig bleibt, als der bekannte Voltaire'sche Barbar mit einer Dichterbegabung, als der Londoner Theaterdirektor, dem zufällig ein starkes gestaltendes Vermögen verliehen ward, als der mittelmäßige Schauspieler des Globe, der sich nun einmal durch eine ungewöhnliche Seelenschilderung hervortut, sobald er seine schülerhaft motivierten Stücke schreibt. Vor Ludwigs Anschauung dagegen entfaltet sich auf Schritt und Tritt die Weisheit des künstlerischen Architekten in Shakespeare, offenbart sich in der Charakteristik der handelnden Menschen der Meisterblick für die nötigen Dämpfungen und Steigerungen und in der dramatischen Führung der überlegene Verstand des Bauherrn, auch wo er nicht augenfällig zu Tage tritt. Nichtsdestominder betont Ludwig fortwährend die Wichtigkeit der äußeren Technik, ja des Handwerks, wie dies Rümelin betont, hat er gleich diesem die reale Bühne beständig im Auge, schweift er ebensowenig als Rümelin in die sublime Ästhetik hinaus, wo die Luftgeister oder die Pedanten heimisch sind. Warum das Ergebnis der Untersuchung bei Ludwig dem Ergebnis bei Rümelin so völlig entgegengesetzt ist? Darauf hat ein Denker längst die bestmögliche Antwort gegeben, Arthur Schopenhauer, in nachfolgender Parabel:

Auf einem schwarzen Stein war Gold gerieben;
Ein gelber Strich jedoch war nicht geblieben,
Dies ist nicht echtes Gold! so riefen Alle.
Man warf es hin zu schlechterem Metalle.

Es fand sich spät, daß jener Stein, obzwar
Von Farbe schwarz, doch kein Probierstein war.
Hervorgesucht, kam jetzt das Gold zu Ehren!
Nur echter Stein kann echtes Gold bewähren.

Eine systematische Darstellung hatte Otto Ludwig gar nicht angestrebt, aber die durchschlagenden Züge sind dabei nicht zu kurz gekommen. Aus der Vielheit der für sich gesonderten, wie Zellen kunstreich gebildeten Abschnitte quillt als der Segen der Detailuntersuchungen die reinste Erkenntnis der Shakespeare'schen Kunst. Wie der große Dramatiker das Gesetz der Kausalität auffaßt und anwendet, wie er Naturell und Umstände gegeneinander abwägt und miteinander verschmilzt, was er von der Wirklichkeit gebraucht, was er von ihr ausscheidet, was ihm Schicksal ist und was tragische Schuld: dies erklärt und zeigt uns Ludwig an unzähligen Stellen, in mannigfaltiger Beleuchtung. Bewunderungswürdig entwickelt er die Übereinstimmung des Theatralischen und Dramatischen in den Stücken Shakespeares, macht er uns die Momente anschaulich: wann das schlechtweg Poetische in das bühnlich Wirksame sich umsetzt, ohne seinen lautern Ursprung zu verleugnen, ohne dem niedrigen Effekt anheimzufallen. Er begnügt sich aber nicht, Dies und Anderes an Shakespeares eigenen Stücken darzutun, auch die Stücke deutscher Dichter müssen solchem Zwecke dienstbar werden; vornehmlich die Stücke Goethes, Schillers, Lessings,

Kleists und Hebbels. Gegen Schiller ist er teilweise ungerecht (was hier nicht erörtert werden kann), und mit Hebbel bindet er so oft und gewöhnlich in einer Weise an, daß man Ludwigs Bemühen spürt, seine Naturverwandtschaft mit diesem Dichter abzuschütteln. Schon die Überschriften der Kapitel werden nach dem Gesagten den auf Winke geübten Leser zu dem Buche hinlocken. Einige dieser Überschriften lauten: „Verhältnis von Poesie und Leben", „Epitomierung der Natur", „Behandlung des Monologs und der Dialoge", „Mittlere Grade des Affekts", „Ruhepunkte der Leidenschaft", „Die Poesie im Konflikte mit Religion und Moral", „Das innere Drama der Leidenschaft", „Gesprächsmimen", „Die organische und mechanische Form des Dramas", „Die Wirkung des gelesenen Dramas". Sehr bedeutsam sind die Folgerungen, welche Ludwig aus der strengen Unterscheidung zwischen Affekt und Leidenschaft für seine Beurteilung Shakespeares gewinnt, und Meisterstücke ersten Ranges die Charakteristiken, welche er von der Exposition des „Hamlet", von der des „Othello" und vom Clärchen im „Egmont" entwirft.

Wenn wir erwägen, daß die Entstehung dieses Buches aus einem Leidensprozesse hervorging, aus der inneren Bedrängnis eines Dichters, dessen Einsicht sein Können überwachsen und dadurch im Triebe aufgehalten hat, dann drängt sich eine andere nicht minder wichtige

Seite des Werkes unserer Betrachtung auf. Das Kapitel: „Andeutungen über Philosophie und Dichtung“, S. 230 ff., enthält ein dahin zielendes Selbstbekenntnis Otto Ludwigs, woraus wir ein paar Sätze entnehmen: „... Doch hat der Gedanke, Anderen zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrtume noch nicht verzehren mußten, mich beharren lassen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft setzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor Allem in Ed. Devrient ... Die Not unserer Bildung ist nicht die Armut, sondern der Reichtum ... Wir müßten eher vergessen, als hinzulernen. Der Instinkt hat seine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion geraten, kann uns nur Reflexion befreien, wir müssen uns durch sie von ihr befreien ... Die philosophische Abstraktion hat sich der dichterischen untergeschoben! Man sagt mir: nachtwandle fort, besser als tatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr ...“ Einen ähnlichen Kampf in sich und mit sich hat Heinrich von Kleist gekämpft; einen inneren Märtyrerweg, wie ihn Otto Ludwig gegangen, werden die Selbstbekenntnisse Friedrich Hebbels enthüllen. Dies eben ist es, was so viele ernste Menschen zu den genannten Dichtern hinzieht; nicht die Freude an der im Streit der Gegensätze befangenen und vielfach mißhandelten

Schönheit, nicht die Lust an der schmerzlich aufgewühlten, der krankhaft zuckenden Poesie. Sie sind zuletzt noch immer gesünder diese Dichter mit der Schwermut des Suchenden im Antlitz, als die jederzeit munteren Autoren, welche nur deshalb von keinem wesentlichen Verluste zu erzählen haben, weil sie zu den Besitzenden in der Kunst überhaupt nicht zählen. Wie werden sich die Stücke schreibenden Lebemänner verwundern, wenn sie aus den „Shakespeare-Studien“ erfahren, welch eine Ansicht der „realistische“ Otto Ludwig über ihre Theaterpraxis und -Praktiken hat! Mit einem Dichter ist so wenig gut Kirschen essen, als mit einem hohen Herrn. Em. K.

II. [31.]

Nachlaßschriften Otto Ludwigs. (Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen von Moriz Heydrich.) [Besprechung.] Artikel I—II.

(„Wiener Abendpost“. Jg. 1873. Nr. 266 und 272 vom 19. und 25. November. Feuilleton.)

I. Erster Band: Die Skizzen und Fragmente. Nr. 266. S. 2124 f.

II. Zweiter Band: Die Shakespeare-Studien. Nr. 272. S. 2163 ff.

I.

Den vor zwei Jahren erschienenen Shakespeare-Studien Otto Ludwigs, welche jetzt, mit einem neuen Titelblatte versehen, den zweiten Band der Nachlaß-

schriften bilden, haben Herausgeber und Verlagshandlung nunmehr die Skizzen und Fragmente des Dichters folgen lassen. Der wohlwollendste Beurteiler wird sich angesichts dieser Publikation nicht enthalten können, sie in Rücksicht auf das Gebotene bedenklich und in betreff der Anordnung verworren zu nennen. Schon die Shakespeare-Studien sind eine nur dem erlesenen Teile des Publikums zugängliche Kost; wer aber ihren Wert zu würdigen versteht, der wird sie gewiß nicht missen wollen. Braucht doch nicht jedes Buch, um seine Existenz zu rechtfertigen, ein Buch für Alle zu sein! Auf die vorliegenden Skizzen und Fragmente aber ist eine solche Auffassung nur in sehr bescheidenem Maße anwendbar. Sie sind nämlich ihrer Mehrzahl nach an das Tageslicht heraufgeholte Zeugnisse einer im Dunkeln vor sich gegangenen qualvollen Geistesarbeit, welche, einmal von der Sonne beschienen, sich sofort zu einem grauenhaften Gespenste verfärben muß. Wenn aber dergleichen durchaus mitgeteilt werden sollte, dann waren eine sorgfältige Hand und eine klare Darstellung unerläßliche Erfordernisse. Der Sammelfleiß einer völlig kritiklosen Bewunderung und ein fieberhafter Enthusiasmus, denen wir hier begegnen, wirken in diesem Falle nicht nur störend oder peinlich, sondern geradezu verderblich.

„Es wäre gut," lautet eine Tagebuchstelle Otto Ludwigs, „es wäre gut, wenn ich die überflüssige Glut

durch Schreiben los werden könnte, wie die asiatischen Schlangenbanner ihre Schlangen in ein Tuch zu beißen reizen, damit sie ihr Gift verlieren." Diese Produktionsgier, welche das Gegenteil der Schöpfungslust ist, beherrschte vom Anfang an den wirklich unglücklichen Dichter und hat sich bis an sein Lebensende nicht gemildert. Anlage, verschobene Verhältnisse, Krankheit und eine überreizte Selbstkontrolle wirkten zusammen, so daß er die dichterische Gabe mehr als Fessel denn als Befreiung empfand. Wenn dieser Gier ein Hang zum Träumerischen oder etwas Trunkenes beigemischt gewesen wäre, ein Hauch Achims von Arnim, ein wilder Zug Zacharias Werners, dann hätte Otto Ludwig leichter über die inneren und äußeren Wirrsale hinwegkommen können. Allein diese Gier war vielmehr an eine spröde realistische Kraft geknüpft, die ungemein schwer in Fluß geriet, was nun seinen ungestümen Drang, sich von seinen Bildern zu erlösen, zeitweilig bis zum Unerträglichen gesteigert haben mag. Dazu hatte sich obendrein die an dem unablässigen Studium Shakespeares geschulte und geschärfte Erkenntnis gesellt, daß unser nationales Drama den Grundbedingungen der gedeihlichen Entfaltung dieser Kunstform untreu geworden und noch immer in den Voraussetzungen des Schiller-Goethe'schen Dramas befangen ist. Der Antrieb, die Kunstwelle unserer heimischen Klassiker zu stauen, dem Strome gleichsam ein neues Bett zu graben, be-

mächtigte sich seiner Theorie wie seiner Praxis zugleich und vermehrte demnach die ursprüngliche, auch ohne jede reformatorische Bestrebung genugsam vorhandene individuelle Unruhe des Dichters. — „Philosophie setzt Grenzsteine," fährt Ludwig in seinen Selbstbekenntnissen fort, „Poesie schafft sie hinweg. Was du sollst, weißt du und tust du nicht; was du willst, weißt du nicht und tust's? Mein Gott, ich bin ein Mensch. — Sowie Eines stirbt, ist es uns fremd; es scheint doch, daß weder Körper, noch Geist sich dem befreundeten Anderen anschließen, sondern nur die gleiche Handhabung. Es ist die Gewohnheit zweier Handwerker, etwa eines Schmieds und Schreiners. Der Eine kennt des Anderen Schlag, sie selbst brauchen sich nicht zu kennen. Des Menschen Element ist die Täuschung. — Er gräbt und gräbt immer, glaubt etwas herauszugraben, zu spät merkt er, daß er sich hineingegraben hat. — . . ." Und an einer dritten Stelle heißt es: „. . . Das, wogegen ich kämpfe, ist nicht Schiller, nicht Goethe, sondern der Einfluß ihrer Zeit, ein Ding, davon der größte Mensch sich nicht ganz frei machen kann. Die Ursache, warum ich dagegen kämpfe, ist der Wunsch, Deutschland politisch an der Stelle zu sehen, die ihm gebührt, eine gesundere Zeit, so weit meine Kräfte es mir erlauben, vorbereiten zu helfen. Ich sehe mich für nichts an, als für einen von denen, die mit ihren Leichen den Graben ausfüllen,

damit ein kommender Held, der nicht durch irretappendes Suchen die besten Kräfte verlieren mußte, hinüber kann, um zu siegen und zu triumphieren. — Es ist unendlich leicht, ein poetisches Drama zu schreiben, wenn man, wie Hebbel von sich sagt, dabei nicht nach dem Theater blinzelt, oder ein bühnengerechtes ohne Poesie; ich weiß, daß beides vollkommen zu vereinigen über meine Kräfte geht; ich tue, was ich kann, die Gesundheit des Dramas, die in der innigen Verbundenheit von Poesie und Bühne besteht, herbeiführen zu helfen. Wenn ich Vermögen hätte, würde ich keines von meinen Stücken drucken lassen. Ich mache keinen Anspruch darauf, ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu notwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernste Wille und gewissenhaftes Streben nach dieser Harmonie. Ich will nur, so viel in meinen Kräften liegt, einem kommenden Dichter die Bühne erobern helfen."

Der Abgrund von bitterster Seelennot, aus dem diese Geständnisse emporsteigen, ist die Wohnstätte der gebrochenen Genies, deren eines Otto Ludwig vorstellt. Während die unvollkommenen, unbeholfenen, oft kindischen Versuche der Dichter, welche Goethen und Schillern vorausgegangen sind, den Eindruck munterer Reiseanstalten machen, deren Ziel den Einen und Anderen mehr oder minder glückverheißend, aber doch Allen vorschwebt, so bieten uns die poetischen Anstren-

gungen der Neuerer das Schauspiel bedrängter Wanderer, welche mit dem ganzen Gepäck inmitten des eingeschlagenen Weges umkehren, weil sie nachträglich einen anderen Ausgangspunkt zu einem anderen Ziele sich vorgenommen haben.

Moriz Heydrich bemerkt zu der letzthervorgehobenen Tagebuchstelle: diese Niederschriften zeigten, „wie bescheiden und klar“ Ludwig über sich selbst geurteilt habe; was ungefähr so klingt, wie wenn jemand den Angstruf, welcher die schmerzlichste Resignation ankündigt, als den Friedenston schöner Entsagung oder die düstere Ergebung eines Sterbenden als den sanften Abglanz himmlischer Erfüllung ausgäbe und deutete.

Jene Umkehr der bedrängten Wanderer aber hat keinem derselben ein so starkes Gepräge des Reiseunglücks aufgedrückt, wie eben dem armen Otto Ludwig. Heinrich von Kleist, mit dem er sich so gerne vergleicht, war trotz seines Leids, dessen Eigentümlichkeit hier nicht definiert werden kann, ebensosehr voll Vertrauen in seinen Gang als unzufrieden mit den ihm verliehenen Kräften; Friedrich Hebbel, der in dem Ideenkreise Ludwigs, beinahe komisch, die Rolle des Kobolds spielt, den er im Gefühle seiner vermeinten Unabhängigkeit von ihm fortwährend zu verscheuchen bemüht ist, Friedrich Hebbel hatte ungeachtet seiner wahrlich nicht geringen Erkenntnisschmerzen den Trotz und die Ent-

schiedenheit der Ringernatur. Zwischen ihm und Otto Ludwig nehmen wir neben anderen bedeutsamen Unterschieden vorzugsweise den zwischen dem ausfallenden und dem sterbenden Fechter wahr.

Indem Otto Ludwig die mit dem Charakter und den Ergebnissen der deutschen Kulturentwicklung untrennbar verbundene und an ihr erklärliche Gestaltung unseres klassischen Dramas durch einen persönlichen Willensakt, also durch einen Gewaltakt, umzubilden sich anschickt; indem er, was unbewußt und mit naiver Tatsächlichkeit sich vollziehen muß, bewußt und dennoch in naiven Formen herbeiführen, ja beschleunigen will, wird er in den unseligen Widerspruch zwischen Werden und Erzeugenwollen, Wissen und Können zu seinem eigenen und schlimmsten Unsegen nach und nach verstrickt. Wer die Tür, die ins Freie führt, nicht mit einem einzigen Ruck, zu rechter Stunde, aufreißen kann, wie Lessing, oder vor wem sie nicht von selber aufspringt, wie die Zauberpforte des Märchens, der wird mit allen seinen Brechwerkzeugen bei den wohlverschlossenen Riegeln nichts ausrichten.

Keiner derjenigen, die mit Ludwigs Schriften und Wesen auch nur einigermaßen vertraut sind, wird aus den vorausgängigen Bemerkungen mißverstehend folgern, daß ihn die Impulse des Ehrgeizes geleitet hätten und daß er die Vorwürfe gegen sein unvollkommenes Bildnertalent auf ein Kunstgebrechen der Nation habe

ablenken wollen. Unbarmherziger kann niemand mit sich selbst verfahren, als Ludwig es getan, ehrlicher als Ludwig ist noch nie ein Dichter gewesen. Er teilt diesen nachsichtslosen Ernst, der bei ihm am zerstörendsten aufgetreten ist, mit den ihm verwandten Märtyrern künstlerischer Gewissenhaftigkeit. Darum wird bei ihm und seinesgleichen die Ausübung der Kunst, welche zuletzt doch eine Jagd vorstellen soll, unversehens der Krieg. Trotz alledem, welch' eine Heiterkeit des Gemütes strahlt mitunter aus der Poesie wie aus der Persönlichkeit Ludwigs hervor! wie viel unschuldiges Behagen an den Erscheinungen mutet uns in diesem rätselhaften Menschen und Dichter an! Gerade er hätte, wie Wenige, eine vorsichtige, alle Mittelfarben und Schattierungen beachtende biographische Darstellung verdient, ja nötig gehabt.

Das fragliche und fragwürdige Buch, das Moriz Heydrich zusammengestellt hat, ist diesem Bedürfnisse nicht entgegengekommen. Eine Reihe halbreifer dichterischer Ansätze werden uns, mit abgerissenen Bekenntnissen Ludwigs und mit Erläuterungen des Herausgebers vermengt, dargereicht, und die Erläuterungen machen mehr den Eindruck des Dreinredens als den der Aufhellung. Eine mäßige Auswahl der Skizzen und Fragmente hätte hingereicht, um einen Einblick in die innere Werkstätte des Dichters zu gönnen. Die Bekenntnisse desselben aber hätten, von jenen abgesondert,

zu einer wohlgefügten biographischen Erzählung gruppiert werden müssen. Statt dessen wird die mühselige, keuchende, zwischen Halluzinationen und besonnenster Verstandesoperation seltsam entzweigebrochene Arbeit Otto Ludwigs in ihrer ganzen dramatischen Ängstlichkeit, aber ohne die Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit des Dramas von dem zerpflückenden und zerpflückten Referate wiederholt. Tagebuchnotizen, Gedichte, fragmentarische Aufsätze, Briefstellen, dramatische Pläne und Szenen werden samt den sie begleitenden und ihnen nachzügelnden Vor- und Nachworten nebst den Zwischenreden des Herausgebers ineinander geschoben, so daß wir uns dabei schwindelig fühlen, wie von dem Stimmengewirr auf einem Schiffe während des Sturmes.

Wir empfangen nicht weniger als sieben Bearbeitungen der „Agnes Bernauer" in Analysen, Rechtfertigungen und Proben; eines Stückes, das nicht einmal fertig geworden. Der Umstand, daß überall in dem Gestein echtes Gold eingesprengt ist, hebt das Mißliche der Gesamtwirkung nicht auf.

Zwei interessante briefliche Urteile, die ich beinahe gleichzeitig über diese Skizzen und Fragmente erhielt, können das in dem gegenwärtigen Aufsatze Ausgesprochene trefflich ergänzen. Das eine Urteil rührt von Gottfried Keller her, das andere von Faust Pachler in Wien.

Gottfried Keller, indem er von der Betrachtung

der lockeren, durchweg spielerischen Produktionsweise Grillparzers im „Bruderzwist“ und in der „Jüdin“ ausgeht, sagt Nachstehendes: „Ich kann mir diese Macherei nur aus der eigensinnigen Pedanterie erklären, mit welcher er den Lope abbotanisiert hat. Diese hastige Figurenjagd und die ernst breite, tiefe und heiter behagliche literarische Vorbereitung eines Schiller, wenn er an eine Tragödie ging! oder das künstlerische con amore Goethes, der seine Sachen zweimal dichtete, wo es ihm recht glücklich ernst war. Aber dennoch bleiben die großen Werke Grillparzers, was sie sind, abgesehen von den vielen schlechten Versen. Und welch' ein Olympier ist er wieder gegenüber dem unglücklichen Otto Ludwig, dessen kranke Selbstschulmeisterei eben jetzt in seinen Nachlaßschriften kolportiert wird, der sich ein dramaturgisches Kochbuch geschrieben hat, um zu sterben, ehe er das erste Gericht essen konnte. Da gibt es doch für das rechte Verhältnis und Maß von richtiger Arbeitsweise kein schöneres Muster als Schiller, ebenso entfernt von ohnmächtigem Quaderwälzen, wie vom resignierten Tändeln ...“

Faust Pachler schreibt: „... Ich muß bei Ludwig stets an Hebbel denken, so verschieden er von ihm auch ist. Dieselbe Tiefe, derselbe Ernst, dieselbe künstlerische Ehrlichkeit; aber bei Hebbel Alles kolossal, wie die ägyptischen Tempel und ihre Säulen, dazu ein geheimnisvolles, fast Frösteln erregendes Dunkel und

Halbdunkel. Bei Ludwig Alles zwar auch grandios, aber mehr wie griechische oder römische Reste, die auf Vollendung harren, doch stets beleuchtet sind, bald vom Sonnen-, bald vom Mondlicht. Hebbel, eine strenge geschlossene Natur, die sich nicht entfalten kann; wenn Sie wollen, eine mächtige Aloë, die nur alle hundert Jahre zum Blühen kommt, aber — in diesem Exemplar gerade das hundertste Jahr nicht erlebt hat. Ludwig, ein prachtvoller Eichenbaum, der, von einem innern Wurm zernagt, allmählich morsch und hohl wird und nicht einmal genug Holz zu einem Tische gibt, eine Natur, die sich nicht zusammenhalten kann und in ihre Atome zerfällt. Dort das herbste, vollendetste Selbstbewußtsein des Riesen, der sich der Welt als Generalgewaltiger zeigt, hier die bitterste, nie vollendende Bescheidenheit des Zweiflers, welcher fast unwillkürlich, manchmal von Mut erfaßt, der Welt eine Blüte zuwirft, aber aus einem Versteck . . ."

Emil Kuh.

II.

Saturnus eig'ne Kinder frißt,
Hat irgend kein Gewissen,
Ohn' Senf und Salz und wie ihr wißt,
Verschlingt er euch den Bissen.

Shakespearen sollt' es auch ergeh'n
Nach hergebrachter Weise,
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,
Daß ich zuletzt ihn speise.

Goethe.

Otto Ludwigs Shakespeare-Studien haben eine zwiefache Bedeutung. Fürs Erste eine sachliche, von dem Gegenstande, den sie betreffen, abhängige; sodann eine autobiographische, soferne sie ein Mittel zu dem Zwecke des Urhebers vorstellen, der mit seinem eigenen Talent ins Reine kommen will. Was ihnen aber die hervorstechende, die rätselhafte Physiognomie verleiht, ist dieses: daß die Reflexe der gleichsam zwei Herren dienenden Entwicklungen vielfach ineinander verlaufen. Man muß gut aufpassen, um überall unterscheiden zu können, wo sie dem Shakespeare'schen Geiste um seiner selbst willen gerecht zu werden suchen und wo ihre Richtung und Färbung von den pathologischen Bewegungen Otto Ludwigs unwillkürlich bestimmt wird. Diese Schwierigkeit erhöht allerdings den Reiz der Lektüre.

Die Tatsache allein, daß ein Dichter über einen Dichter spricht, wird bei den Einsichtigen von vorn-

herein die Erwartung, geschweige die Forderung ausgeschlossen haben, daß ihnen eine systematische Darstellung der Shakespeare'schen Kunst von neuem dargeboten werde. Obendrein hätte dergleichen keinen besonderen Wert, weil wir mit Schriften solcher Art längst zur Genüge versehen sind. Auf historisch-ästhetische Erörterungen, wobei der Vordermann gewöhnlich dem Hintermann und den noch weiter rückwärts Stehenden Ansichten oder Kontroversen entlehnt, läßt Ludwig sich nirgends ein. Er gibt uns nur Selbstgedachtes, nichts von dem, was Andere über den britischen Dichter gedacht haben. Wenn daher ein seichter Kopf, wie Rudolf Genée, den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit, des Unmethodischen gegen Ludwigs Studien erhoben und diese vornehmelnd rezensiert, eigentlich keck abgefertigt hat, so beweist dies wieder einmal auf das schlagendste, welch eine unüberbrückbare Kluft die Buchmacher von den Autoren trennt. Im übrigen ist Ludwig in seinen Studien, die, nebenbei bemerkt, nicht für das Publikum geschrieben worden sind, trotzdem methodisch, wenn die Methode gleich nicht in Fächerungen schulmäßig ausgedrückt ist; wie denn auch die Flora eines Waldes nicht die Anordnung eines Herbariums hat.

Zwischen dem doktrinären Idealismus des Gervinus, der die technischen Bedingungen, Einschränkungen und Voraussetzungen des Shakespeare'schen Dramas abgewiesen hat, und dem platten, groben, nur den ge-

meinen Theaterstandpunkt wahrenden Realismus Gustav Rümelins in dessen bekanntem Buche haben die Studien Otto Ludwigs mitten inne Posto gefaßt. Dagegen teilen sie die Auffassung Gervinus' darin, daß sie dem Shakespeare'schen Drama gleichfalls den Vorrang gegen das Schiller'sche und das Goethe'sche einräumen, einer erheblichen Einrede gar nicht gewärtig; während Rümelin das von unseren Klassikern ausgebildete Drama als das künstlerisch durchgearbeitete und geklärte dem angeblich wilden Wuchse des Shakespeare'schen gegenüberstellt. In der Motivierung jedoch weicht Ludwig von dem Einen wie dem Andern gleicherweise entschieden ab. Wo Gervinus sich als der überschwängliche Theoretiker, Rümelin als der Einmaleinsmensch geberdet, da urteilt Ludwig als der Berufene, der die intuitiven und die berechenbaren Kräfte des schaffenden Künstlers kundig gegeneinander abgewogen hat und der die Kupferlegierung der Goldmünze weder übersieht, noch bedauert. Liegt doch jeder Kunst ein Handwerk zu Grunde, sagt Grillparzer, und wer beide nicht zu vereinigen weiß, ist ein Stümper, nur je nachdem das Eine oder Andere vorschlägt, mit einem Übergewicht von Gemeinheit oder Abgeschmacktheit.

Gervinus erblickt in Shakespeare vorzugsweise den poetischen Seher, dessen Gesichte er, seltsam genug, mit der Zuversichtlichkeit, ja Unfehlbarkeit des Dogmatikers auslegt. Auch das Zufällige, Nebensächliche,

Überflüssige in dem Drama Shakespeares nimmt in seinen Analysen den Charakter des Vorbedachten, Bedeutsamen und Notwendigen an. Sogar die Gebrechen seines Auserkorenen erscheinen ihm als Vorzüge, und der mehr geschlossene Ring einzelner Stücke Goethes und Schillers ist ihm ein Zeugnis schwächlichen Gestaltungsvermögens, das sich der breiten Entfaltung des Details nicht mehr gewachsen fühle.

Rümelin hat dieses priesterliche Verhältnis zu Shakespeare für seine Person in den kollegialen Verkehr mit dem Direktor und Schauspieler des Globe-Theaters umgewandelt, offenbar nach dem Beispiele Arnold Ruges, der den Verfasser des „Hamlet" nur als den Theaterdirektor kennen will, welcher auf möglichst gute Einnahme erpicht gewesen und sich nach Stratford zurückgezogen hat, als die Geldtasche voll geworden. Mit dem faden Lächeln, mit der Überlegenheitsmiene des dürftigen, geistreich aufgeputzten Rationalismus schreitet Rümelin in den weitläuftigen Hallen, Höfen und Gängen des Shakespeare'schen Dramas umher, sieht er die kühnen architektonischen Hyperbeln als eben so viele untrügliche Merkmale an, welche den Gegenkünstler verraten. Die der Tragödie unerläßlichen Steigerungen und Übertreibungen, womit sie die Urbilder der Dinge ihrer Hüllen zu entkleiden versteht, werden vor seinem „gesunden Menschenverstande" zu speziellen Anklägern des Shakespeare'schen Verstandes,

und mit der Geschwindigkeit eines Schnellrechners summiert er die wirklichen wie die vermeinten Fehler Shakespeares zu einem Fazit, bei dem der einzige für diesen vorteilhafte Rest dieses bleibt: daß in dem lotterigen, der komponierenden Folgerichtigkeit und Weisheit gänzlich ermangelnden Stückschreiber und untertänigen maître de plaisir der Edelleute und des Pöbels Alt-Englands ein gewaltiges dichterisches Vermögen gesteckt habe. Aber diese Gottesgabe gehe leider sozusagen auf allen Vieren. Den Kunstverstand, der, wie ein treffendes Wort lautet, bei Shakespeare das Größte und das Kleinste zusammenknüpft und vom Zentrum aus selbst die Fliege beherrscht, die am äußersten Rande der Peripherie zu Boden fällt, hat Rümelin nicht nur nicht erkannt, sondern nicht einmal geahnt. Wenn die Parentation des Gervinus über „Romeo und Julia“ das Übergewicht der Abgeschmacktheit hat, so kann sich dafür Rümelins Kritik dieses Dramas des Übergewichts der Gemeinheit rühmen. Am widerwärtigsten aber ist sein Bemühen, der Kunst Goethes und Schillers beizuspringen, als ob diese zwei außerordentlichen Menschen, indem sie sich Shakespeare unterordneten, an falscher Bescheidenheit gelitten hätten. Als Schiller bekannte, daß er sich ein künstliches Drama gebaut habe, daß er aber in diesem mit souveräner Macht walte, war in dem Bekenntnis die Linie angedeutet, welche sein eigenes Können von dem Shakespeares scheidet. Und als Goethe ge-

stand, daß ihn schon der bloße Versuch, eine Tragödie zu dichten, vernichtet haben würde, da hatte er sein innerstes Wesen und die Erkenntnis seiner Grenzen zugleich ausgesprochen. Der Vorläufer Rümelins in unserer Literatur war ein Freigelassener, der stets die Ketten verflucht hat, also auch die Kette des Shakespeare'schen Einflusses, war Grabbe mit seiner „Shakespeare-Manie". Und der Nachzügler Rümelins ist Roderich Benedix, ein Erzeuger derber und trivialer Lustspiele, der im Interesse Goethes und Schillers, vielleicht auch in seinem eigenen, den ersten Dichter der christlichen Welt vor die Schranken zitiert, vermutlich in der Meinung, daß erst nach diesem Schöppengerichte unsere Heroen in die ihnen gebührenden Ehren eingesetzt werden sollen.

Otto Ludwig, vom Dogmatiker ebenso weit entfernt wie vom Rationalisten, geht in seiner Untersuchung Shakespeares mit naturwissenschaftlicher Strenge zu Werke. Er prüft die Bestandteile der Komposition, sowohl in ihrer Beziehung zu dem Genius der Kunstform als auch in ihrer bühnlichen Wirkungsfähigkeit. Er sondert die Elemente voneinander, je nach den mannigfaltigen Aufgaben, die ihnen zugefallen sind, als zeichnende und malerische, ethische und künstlerische; er zeigt ihre Verbindungen auf und die sich hieraus wieder ergebenden neuen Gestalten. An jede Lebensäußerung des Shakespeare'schen Dramas richtet er seine Frage,

bald an die Situation, bald an den Charakterzug des Helden, bald an den handelnden Anteil der Episodenfiguren; jetzt an die Vermischung des Gräßlichen mit dem Burlesken, dann wieder an die des Mythischen mit dem Menschlichen; hier an die Erzeugung der Spannung durch Retardieren oder Abkürzen, dort an die Behandlung der Leidenschaft, in ihren reflektierten oder naiven Schwingungen. Er klopft an jede Tür, er zieht an allen Glocken, und weil er als Dichter pocht und als Künstler läutet, so empfängt er den Einblick in das Gesetz der Shakespeare'schen Kunst als den seltensten, den köstlichsten Lohn. Die tiefen Bemerkungen über die Idealität von Zeit und Ort, über die mittleren Grade des Affekts im Drama Shakespeares, über lautes Denken seiner Personen und den verschiedenen Ton seiner Stücke, über die Entwicklung der Situation u. dgl. m. wird eine künftige, regenerierte Ästhetik zweifelsohne sich zunutze machen.

Um den sinnigen Leser zur Lektüre dieses Buches anzulocken, teile ich ein paar kleine Proben aus demselben mit.

„Ebenmaß von Schuld und Strafe . . . die wahnsinnige Schuld straft sich mit Wahnsinn. Jähe Schuld findet jähe Strafe. (Cornwallis.) Die Unentschlossenheit zögert der Strafe entgegen, die ebenso zögernd kommt und dem Schuldigen Zeit läßt für eine Ewigkeit von Selbstvorwürfen. Die Schuld der Naiven kommt kaum

zu ihrem Bewußtsein; der Zuschauer muß das Gewissen für sie haben, so für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia . . ." — „. . . . Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wieder neuer theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seinen Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Szene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen. Es ist Scherz, aber melancholischer; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies ins Gebiet der Doppelrollen; so wenn Imogen sich aus Furcht recht männlich stellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vorübergehenden Stimmungen, durch ihn modifiziert, aufgemalt sind, so daß die Grundfarbe hindurchscheint . . ." — „Dem historischen Drama mischt er keinen novellistischen Zug bei und umgekehrt; er gibt ihm nie den poetischen Schwung des Mythus. Den Mythus hält er rein von den feinen psychologischen Zügen der Novelle. Das Wunderbare des Märchens erhält nie den schweren, ahnungsvollen, ernsten Ton des Mythus; das Wunderbare des Mythus nie den gaukelnden, heiteren des Märchens . . ." — „Shakespeares Personen denken gleichsam laut. In der Wirk-

lichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens ꝛc. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakespeares — nur daß es Wenigen zu Gebot stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzuteilen ..." — „Jede Leidenschaft hat die doppelte Tendenz, sich zu befriedigen und zugleich diese Befriedigung zu vereiteln. Leidenschaft macht auf der einen Seite besonnen, sie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen, nun ist sie aber mit einem Affekte verbunden und dieser ist in seinem Tun durchaus Naturkraft und von allem Gesetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgesprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapferen feige ꝛc. Diese Doppelnatur von Besonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Besinnungsabwesenheit und Zweckwidrigkeit macht den t r a g i s c h e n Widerspruch innerhalb der Leidenschaft selbst aus. Und auf diesen elementarsten Widerspruch lassen sich alle tragischen

Charaktere Shakespeares zurückführen, auch im Hamlet . . .“

Nicht in eine Formel gefaßt, aber als durchschlagende Stimmung erhalten wir von diesen Studien den Eindruck, daß Otto Ludwig von der allmächtigen Formkraft Shakespeares, die alle Gedankenprozesse und Anschauungen in sinnliches Leben aufzulösen vermocht hat, im Innersten getroffen und erschüttert ward. Die neueren Dichter, auch unsere großen deutschen Dichter, bedurften schon eines weitschichtigen literarischen Apparats zur Anfeuerung und Unterstützung ihrer rein künstlerischen Tätigkeit; sie wurden von den verschiedenartigsten, über die bestimmten poetischen Bilder hinausschweifenden Bestrebungen und Ideen mehr oder minder heftig bewegt. Sie waren eben auch Schriftsteller, in dem Sinne, wie Emerson dieses Wort nahm, als er Goethe gegen Shakespeare hielt. Dem Briten aber ist die dramatische Form, natürlich im Einklange mit seiner ungeheuren Begabung, das zulängliche Ausdrucksmittel für Alles gewesen, was in ihm vorging, und sie hat sich aus der Fülle seiner Existenz heraus und auf einfache Weise genährt. Wenn die Poesie noch nahe genug an die Epoche der Mythenbildung grenzt, wie die homerische, dann kann das Epos noch die heilige Einfalt haben und wenn die Geschichtsschreibung noch dicht neben der Poesie sich entfaltet, wie in Herodot, dann mag man noch an das schwesterliche Musenband der

Beiden glauben. So nachbarlich nun haben noch in Shakespeare und seiner Zeit Natur und Kunst, Unbefangenheit und Bildung gewohnt. Nur im Hinblick auf diesen Zustand aber scheint mir der Satz Ludwigs giltig: daß die Shakespeare'sche Form zur vollkommensten Tragödie unentbehrlich, daß sie keine Licenz, daß sie ein Gesetz ist. Dem veränderten Zustande gemäß dünkt mir die Goethe-Schiller'sche Form, namentlich die zweite, nicht minder berechtigt. Ludwigs Einwendungen gegen Schiller, im Einzelnen betrachtet meistens richtig, werden doch von der aus der Totalität Schillers hervorgehenden tragischen Wirkung Lügen gestraft. Nie noch war in einem Dichter der Wille und Drang ein solcher Supplent des Bildnerischen, wie gerade in Schiller, in dem er schon bis zur Energie des Handelns vorgerückt ist. Während seine Helden zuweilen, von einer sinnenden oder sentimentalen Schwäche übermannt, ihre dramatische Pflicht versäumen, schlägt und gewinnt er selbst für sie, der echte Sankt Georgs-Ritter, die tragische Schlacht. Weder Ludwigs scharfsinnige Auseinandersetzung bei der Betrachtung des „Wallenstein", noch sein eigener Wallenstein-Entwurf, der sich unter den Skizzen und Fragmenten des ersten Bandes vorfindet, sind zu beweisen imstande, was sie beweisen wollen.

Die Nichtbeachtung der Mängel des Shakespeare'schen Dramas in diesen Studien ist eine Unterlassungs-

sünde, aber sicherlich eine verzeihliche. Denn das schmerzliche Gefühl und Bewußtsein seiner persönlichen Mängel hat Ludwig zu Shakespeare als zu einem Helfer und Retter getrieben; wer aber wird nach den Schattenseiten des Arztes spähen, zu dem er vertrauensvoll geflüchtet ist!? Die ergreifende Geschichte dieser Flucht steht in dem Abschnitte: „Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama." S. 230 ff. Dort läßt sich Ludwig auch auf das Bitterste über die Zeitdienerei aus, deren Anhänger einmal in ihm einen ihrer Genossen entdeckt zu haben glaubten. „Der Instinkt hat seine Unbefangenheit verloren" — heißt es in jenem Kapitel, — „doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion geraten, kann uns nur Reflexion befreien. Man sagt mir: nachtwandle fort, besser als tatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. — Einmal in den Apfel der Erkenntnis gebissen, muß man weiter und weiter; halbe Einsicht ist schlimmer als keine. Ich muß suchen durchzukommen . . ."

Otto Ludwig ist nicht durchgekommen. Krankheit hat seinen Körper, Selbstbeobachtung sein schöpferisches Vermögen vor der Zeit aufgerieben. Aber es ist unmöglich, sagt Robert Waldmüller in einem wertvollen Aufsatze über den Dichter im „Stuttgarter Morgenblatte", es ist unmöglich, mit reineren Händen dahinzugehen.

Emil Kuh.

Eduard Mörike.

I. [32.]

Zum Geburtstage Eduard Mörike's (Geb. 8. Sept. 1804.)

(„Wiener Zeitung". Jg. 1872. Nr. 206. Feuilleton.)

Wenn Poeten und Künstler einmal die guten Plätze eingenommen haben, von denen der wechselnde Geschmack der Zeiten sie nicht verdrängen kann, weil die Würdigkeit allein dahin geleitet, dann wird das Publikum gewöhnlich schweigsam über sie, dann hören Reden und Gegenreden allmählich auf. Denn ein sicheres edles Besitztum regt zu stiller Freude an. Ein so begünstigter Dichter ist Eduard Mörike. Bei besonderen Anlässen aber mag ein lautes Wort die Schweigsamkeit, welche sein Ruhm verbreitet, unterbrechen, und so sollen diese Zeilen ein Ausdruck der Befriedigung sein, daß wir Eduard Mörike noch den Unseren nennen.

Mehr als andere Länder des deutschen Südens fühlt sich Österreich anteilsvoll zu den Dichtern Schwabens hingezogen. So lebhaft wir empfinden, so tief ein unbefangener Ton uns berührt und ergreift, so wenig vermögend sind wir eigentlich, den unvermittelten Laut selber anzuschlagen, den kurzen Weg aus der Seele in das Lied zu finden. Die Schleier der Betrachtung hängen überall in unsere Dichtung herein und selten fügt sich das volle Lied wie das volle Glück zu einem ungezwungen lautern Klang.

Zierlich wie des Vogels Tritt im Schnee, um eine der Liedzeilen Mörikes anzuwenden, ist anfänglich der Eindruck seiner Lyrik. Leise, mit der Vorsicht der Schönheit kommt sie in unser Gemüt, um unsere Zutraulichkeit werbend, nicht sie voraussetzend, und wegen dieser Behutsamkeit eben nimmt sie uns sofort für sich ein. Bald aber merken wir, daß sie nicht nur fein und lieblich ist, daß sie nicht nur in einfachen Kelchen, daß sie auch in hundert Blättern ihren Duft bereiten kann; freilich nicht zu oft und dann nie berauschend, niemals überströmend an Licht und Farbe.

Die Innigkeit einer leidenschaftlichen Natur atmet vorwiegend in Mörikes Gedichten; die Glut selber halten sie zurück. Wir wissen aber, daß sie da ist, wir empfinden ihre Nähe und dieses versteckte und gedeckte Feuer verleiht ihnen einen goldenen Überschein, einen bis ins Herz der Blume hineinspielenden Glanz. Diese Schüchternheit der seelischen Färbung, geziert mit solchem hellen Schimmer, macht die Eigentümlichkeit der Gedichte Mörikes aus.

Und doch hätten wir zwei sehr wichtige Merkmale vergessen, wenn wir uns nicht bei Zeiten der Schelmerei erinnerten, die fortwährend in seine Dichtung hineinlangt und hineinlacht, wenn wir ferner nicht des griechischen Geistes gedächten, der bei Mörike rings umher seine Gaben verstreut hat. Ja, vielleicht ahnten

wir nicht, als wir uns an der gedämpften Leidenschaft und an dem goldenen Schein entzückten, daß der Funke aus Hellas dies hat vollbringen helfen, der wunderbare Funke, der schon ein Mal in einem Dichtergemüt Württembergs zündete, in dem Gemüt des schwülen Hölderlin.

So ist's. Auf Hölderlin deutet unser Mörike so unzweifelhaft zurück, wie auf die volkstümlichen Poeten Schwabens, als dieses noch, mit Uhland zu sprechen, ein Saal des Gesanges war. Mit Hölderlin verknüpft den heiteren Dichter die griechische Flamme, an der sie beide ihre Form gekräftigt und geklärt haben. Während aber Mörike mit dem Funken sich begnügte, der aus einer fernen Welt und Kultur seiner Kunstübung zugefallen, verzehrte sich Hölderlin in der Sehnsucht nach dem ganzen Reichtum eines begnadeten Volkes der Vorzeit, dem er doch so fremd war durch das Übermaß an Reflexion, welche in ihm arbeitete, wie an Begierde, die ihn erfüllte. Darum webt in Hölderlins Gedichten ein Hauch des mythenbildenden Hesiod und wo er sonst noch an die Griechen mahnt, da sind es schweifende, hymnische Züge und Lichter. Mörike hingegen schlingt sich die Myrthe Anakreons in den heimatlichen Kranz und spinnt sein deutsches Liedergarn unter dem Zauber Theokrits, den er mit holder Kunst übertragen und mit noch holderer besungen hat.

Sei, o Theokritos mir, du Anmuthsvollster, gepriesen!
Lieblich bist du zuerst, aber auch herrlich fürwahr.
Wenn du die Grazien schickst in die Goldpaläste der Reichen,
Unbeschenkt kehren sie dir, nackenden Fußes, zurück.
Müßig sitzen sie wieder im ärmlichen Hause des Dichters,
Auf die frierenden Knie' traurig die Stirne gesenkt.
Oder die Jungfrau führe mir vor, die rasend in Liebe,
Da ihr der Jüngling entfloh, Hekates Künste versucht.
Oder besinge den jungen Herakles, welchem zur Wiege
Dienet der eherne Schild, wo er die Schlangen erwürgt:
Klangvoll fährst du dahin! Dich kränzte Kalliope selber,
Aber bescheiden, ein Hirt, kehrst du zur Flöte zurück.

Durchaus jedoch hat Mörike die antiken Nachklänge naturvoll in seine vaterländische Musik verwoben und nirgends verrät er eine verdächtige Künstlichkeit der Aneignung griechischer Motive, wie wir eine solche in manchen Gedichten Emanuel Geibels wahrnehmen. Dem aufrichtigen Mörike hätte es nie in den Sinn kommen können, seine Geburtsstadt Ludwigsburg in Rhythmen und Tropen Pindars preisen zu wollen, wie Emanuel Geibel sein hanseatisches Lübeck. Wenn Mörike schildert, wie er mit seinem Clärchen durch die sonnenhellen, regnerischen Straßen lief, unterm seidenen Schirme eilend, beide heimlich eingeschlossen wie in einem Feenstübchen, oder wenn er von dem windebangen Häuslein im Weinberg auf der Höhe erzählt, wo an der Sonnenblume ein Immlein summt ganz allein, oder wenn er den Rat einer Alten ausschwatzt, die einem verliebten

Dirnchen gute Lehren gibt, dann fühlen wir den Duft der teuren Muttererde, aus der unsere Volkslieder, aus der Goethes Lieder ihre Nahrung sogen, und nur ein sanfter Rückhalt gemahnt uns hier an ein jonisches Erbteil.

Einzig in unserer Lyrik sind Mörikes Liebeslieder. Ich wüßte ihren Charakter nicht anders anzudeuten als mit dem Worte: keusche Lüsternheit. Dabei kleidet er die süßen Vorgänge des Herzens gerne in eine kleine Handlung oder in Monologe und Zwiegespräche fremder Personen. Ich erwähne die Stücke: „Suschens Vogel", „In der Frühe", „Erstes Liebeslied eines jungen Mädchens", „Gesang zu Zweien in der Nacht", „Der Gärtner", „Das verlassene Mägdlein", „Agnes", „Die Schwestern". Aus dieser Szenierung seiner Erfindungen erwächst dem Dichter der Vorteil einer leichten Plastik, welche die zarten, persönlichen Bekenntnisse sozusagen gegen eine rauhe Berührung schützt.

Mörikes Balladen halten die Schwebung zwischen denen Uhlands und Justinus Kerners. Sie haben nicht die episch-lyrische Vollreife der ersterern, sofern sie sich mehr in Stimmung auflösen, und sie neigen sich zu der geheimnisvollen Stylweise Kerners, wobei sie dem Eindruck des Unheimlichen durch eine übermütige Wendung entgehen.

An Macht der lyrischen Resonanz ist Mörike vielleicht sogar Uhland überlegen. Jedenfalls haben ihm die

Tages- und Jahreszeiten Töne entlockt, wie sie Uhland nicht voller zu Gebote standen. — So in den nachstehenden Disticha:

Bei Tagesanbruch.

„Sage doch, wird es denn heute nicht Tag? es dämmert so lange,
Und schon zu hunderten, horch! singen die Lerchen im Feld."
Immer ja saugt ihr lichtbegieriges Auge die ersten
Strahlen hinweg und so wächset nur langsam der Tag.

Oder in dem Liede:

Um Mitternacht.

Gelassen stieg die Tag ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruh'n;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.
Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht, sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flücht'gen Stunden gleichgeschwung'nes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Über seine Genrebilder ist die ganze Traulichkeit des genußfrohen deutschen Bürgertums gebreitet und

dennoch hebt sie das Email seiner Form, ohne die Unbefangenheit irgendwie zu trüben, in einen erhöhten Kreis. Als das vollendetste derselben möchte ich das folgende Gedicht ansehen:

Abreise.

Fertig schon zur Abfahrt steht der Wagen
Und das Posthorn bläst zum letzten Male.
Sagt, wo bleibt der vierte Mann so lange?
Ruft ihn, soll er nicht dahinten bleiben!
— Indes fällt ein rascher Sommerregen;
Eh' man hundert zählt, ist er vorüber;
Fast zu kurz, den heißen Staub zu löschen:
Doch auch diese Letzung ist willkommen.
Kühlung füllt und Wohlgeruch den weiten
Platz und an den Häusern ringsum öffnet
Sich ein Blumenfenster um das and're.
Endlich kommt der junge Mann. Geschwinde!
Eingestiegen! — Und fort rollt der Wagen.
Aber sehet, auf dem nassen Pflaster
Vor dem Posthaus, wo er still gehalten,
Läßt er einen trocknen Fleck zurücke,
Lang und breit, sogar die Räder sieht man
Angezeigt und wo die Pferde standen.
Aber dort in jenem hübschen Hause,
Drin der Jüngling sich so lang verweilte,
Steht ein Mädchen hinter'm Fensterladen,
Blicket auf die weiß gelassene Stelle,
Hält ihr Tüchlein vor's Gesicht und weinet.
Mag es ihr so Ernst sein? Ohne Zweifel;
Doch der Jammer wird nicht lange währen:

Mädchenaugen, wißt ihr, trocknen hurtig,
Und eh' auf dem Markt die Steine wieder
Alle hell geworden von der Sonne,
Könnet ihr den Wildfang lachen hören.

Kommt nun dieser liebliche Humor des Dichters seinen Liedern, Genrebildern und Epigrammen, deren einzelne zu den Juwelen der Gattung gehören, auf das freundlichste zu statten, so schwellt er in dem Märchen vom Stuttgarter Hutzelmännchen, vornehmlich aber in der „Idylle vom Bodensee, Martin und die Glockendiebe“ die schmucken Segel seiner Darstellung über die Maßen ergötzlich. Er hat nichts Verzierlichtes und Abgestandenes dieser Humor, denn er ist zu dem derben schwäbischen Schwankgeist in die Lehre gegangen, wenn er gleich bei Mörike nicht nach dem Boden duftet. Die Tüchtigkeit und Zähigkeit der Helden dieser Idylle sind in die humoristische Tonart so glücklich hineingestimmt, daß die harmonische Verbindung doch nicht die prächtige Wirkung des Kontrastes schwächt oder gar aufhebt.

Wie sich das Talent Eduard Mörikes in dem mit Unrecht vergessenen Roman „Maler Nolten“ und in den Erzählungen bewegt, das bleibe einem anderen Aufsatze zu zeigen vorbehalten. Nur das Eine will ich noch bemerken, daß Mörike in der Erzählung: „Mozart auf der Reise nach Prag“ wie im Vorbeigehen eine der seltensten epischen Blumen gepflückt hat. Indem er auch nicht die mindeste Anstrengung macht, den Musiker

zu zeichnen, wird uns die unerschöpfliche Heiterkeit der Seele Mozarts und in ihr der wundertätige Künstler selber anschaulich. Indem er die lockere Reise des sorglosen Menschen, mit den harmlosen, bunten Abenteuern malt, wird das Porträt des Komponisten der „Zauberflöte" gleichsam aus dem Stegreif fertig. Die Szene, wo Mozart in dem altfränkischen Parke eines böhmischen Edelmannes die Pomeranze vom Zweige bricht und sinnend vor sich hinhält, ist ohne Absicht des Dichters zu einer symbolischen Szene geworden.

Unwillkürlich führt uns diese Szene in Mörikes Vaterstadt und zwar in das Ludwigsburg der Achtziger- und Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts zurück, das damals deutsche Venedig. Und es umschwirren uns die Lustbarkeiten des Hofes, die welschen Laute der üppigen Vornehmen, die Tollheiten und Eigenheiten der fremdländischen wie eingebornen Originale, die uns in Kerners unvergleichlichem „Bilderbuche aus meiner Knabenzeit" noch jetzt so viel Vergnügen bereiten. Wahrlich, das Ludwigsburger Kind verdient in Mörikes Dichtung nicht weniger Beachtung als das friedsame Pastorskleid, das er später umgehangen, und als die griechische Leuchte, die ihm sein Genius vorgetragen.

Der Elemente, die einen Dichter bilden und nähren, sind mehr, als die Schulweisheit sich vorstellt. Der Regenbogen ist nicht bunter als die Stoffe, die das Talent des Poeten färben, und nicht schwieriger als

die Iris, welche eine Landschaft einrahmt, ist des Künstlers Eigenart zu haschen. Ich sehe den ehrwürdigen Mörike schalkhaft nicken, denn ich habe mich doch selber unterfangen, sein Wesen schildern zu wollen.

Emil Kuh.

II. [33.]

Eduard Mörike. Ein Gedenkblatt von Emil Kuh.

(Wiener Abendpost. Jg. 1875. Nr. 134 u. 135 und als Separatabdruck daraus im Selbstverlage des Verfassers.)

Der schönste Apfel wird kaum jemals im Beschauer den Wunsch erregen, nun auch den Baum sehen zu wollen, auf dem er gewachsen ist; aber Pfirsich, Feige und Traube, schwellend gebettet in die Grübchen des Weinblattes, rufen zuweilen in uns das Verlangen wach: wir möchten wissen, wie das Gehänge aussieht, wo diese duftigen, vom Reiz des Fremden angehauchten Früchte gediehen sind. Wenn wir diese Unterschiede dem Kontrast der Empfindungen entgegenhalten, welche die Poesie Uhlands und die Poesie Mörikes einflößen, so ergibt sich ein dieselben erläuterndes Gleichnis. Niemals ist in mir die Sehnsucht nach dem Urheber der Lieder: Die Kapelle, Das Tal, Der Mohn, Das Schloß am Meer, Der Schenk von Limburg aufgestiegen, niemals habe ich den Spielmann sehen wollen, der so reine, von der Seele gänzlich losgelöste Klänge anschlug. Auch in dem Falle, wenn ich nichts von der

hinter Schloß und Riegel gehaltenen Persönlichkeit Uhlands vernommen hätte, selbst dann würde ich nicht besonders lebhaft zu ihr hingelockt worden sein. Wie Brot und Wein, die er in erquickenden Versen besungen hat, mutet uns seine Dichtung an. Sie verbirgt den Luxus der Kunst und täuscht uns den Zweck bloßer Nahrung vor. Anders trifft uns die Dichtung Mörikes. Was mag das für ein Gartenfleck im schwäbischen Lande sein, von dem die weichgeformten, süßen und dennoch der Herbe nicht völlig entbehrenden Gesänge herstammen: Das verlassene Mägdlein, Agnes, Suschens Vogel, Rat einer Alten, Storchenbotschaft, Schön-Rohtraut! An welcher Sonnenseite in der Neckar-Landschaft seid ihr aufgeblüht und habt ihr euch mit rosigem Fleisch bekleidet? so fragen wir unwillkürlich, indem unser Auge auf Gedichten wie: Lose Waare, Abreise, Erinna an Sappho verweilt. Ich fragte gleichfalls so, und in dieser Fragestimmung trat ich an einem Junitage des vergangenen Jahres den Weg zu Eduard Mörike an.

Ich hatte einige Jahre vorher einen Brief mit ihm gewechselt, ich hatte im Herbst 1872, zu seinem 68. Geburtstage, eine kleine Charakteristik über ihn in der „Wiener Zeitung“ veröffentlicht, von der man mir sagte, daß sie ihm Freude gemacht habe: ich brauchte also nicht zu befürchten, als ungebetener Gast bei ihm zu erscheinen oder gar als ein Sendling literari-

scher Neugierde von ihm angesehen zu werden. In Stuttgart hörte ich, daß Mörike den Sommer über nicht in Nürtingen wohne, wo er sich während der letzten Zeit seines Lebens angesiedelt hatte, sondern daß er die heißen Monate auf dem Besitztume eines Stuttgarter Freundes zu Bebenhausen bei Tübingen zubringe. Der in Liebe und Verehrung ihm ergeben gewesene Hofrat Hemsen, Vorstand der Privatbibliothek des Königs, ein ebenso kenntnisreicher, für Poesie empfänglicher, als gefälliger Mann, ermunterte mich in meinem Vorhaben, den Dichter aufzusuchen, und schilderte ihn mir mit den Farben inniger Neigung. Er tat dieses in dem großen Saale, wo die Feierlichkeiten der Karlsschule abgehalten wurden und wo jetzt die stattlichen Bücherreihen an den Wänden schimmern und aus den Schränken hervorgleißen; die Rococopracht des Saales aber überstrahlte der Schiller'sche Blick. — Die Absicht Friedrich Vischers mich nach Bebenhausen zu begleiten, war der Vorlesung wegen, die er an jenem von mir gewählten Tage zu halten hatte, unausführbar. Auch er entwarf im Gespräche, das mit David Strauß anhub und bei Eduard Mörike endete, ein herzerfreuendes Bild des Dichters, auf den er schon in den Vierzigerjahren, als die erste gewichtige Stimme in Deutschland, bewundernd und maßvoll zugleich hingewiesen hatte.

Am 24. Juni fuhr ich mit dem Frühzuge nach

Tübingen, um von dort aus zu Fuße nach Bebenhausen zu wandern. Biographisch getreu schaute mir, einen Büchsenschuß vom Bahnhofe entfernt, der erzgegossene Uhland ins Gesicht, ein armseliges Denkmal, als ob der Bildner desselben sich bemüht hätte, den Genius der einstmaligen Zunftgesetze statuarisch zu verkörpern. Die ganze Denkmal-Misère der Gegenwart schien den Standort zu umkreisen und ich brachte die Vorstellung von dem Uhrmacher, für den Uhland alles Ernstes einmal gehalten worden, erst an der Neckarbrücke los, vor dem schlichten, an den Weinberg gelehnten Wohnhause des Dichters. Die dort in die Mauer eingelassene Tafel mit der Inschrift: Hier wohnte Ludwig Uhland vom Jahre 1836 an bis zu seinem Tode, 13. November 1862, erschien mir als das allein würdige äußere Erinnerungszeichen. Nahe diesem Hause bat ich einen jungen Menschen, in welchem ich einen Studierenden vermutete, um Auskunft, welchen Weg ich nach Bebenhausen einzuschlagen hätte. Der Befragte, ein Schlesier, der philosophische Collegia in Tübingen hörte, blieb mir eine Strecke weit zur Seite, an der neuen Universität vorüber, zwischen villenartigen Häusern, bis zu der schattigen Allee, die ich entlang zu gehen hatte; eines der Häuser beherbergt die alternde Ottilie Wildermuth, die sinnige Jugendschriftstellerin, welche es so gut verstanden hat, einen zwecklosen Goldfaden in ihr nützliches Gewebe zu verflechten. Hinter der schmucken

städtischen Anlage dunkelt das sich emporhebende alte Tübinger Stift, das so viele geistige Kämpfer entsendet hat. Der Student erzählte mir mit sichtlichem Nachgenusse, wie er gestern mit Kommilitonen auf einem Abendspaziergange in ein Dorf gekommen sei, wo es eben Hochzeit gab, und wie sie dort, zur Teilnahme eingeladen, mit den hübschen, in glitzernder Tracht tanzenden Bauernmädchen sich bis zum anbrechenden Morgen lustig im Kreise gedreht hätten.

Diese jugendlichen Mitteilungen paßten auf das beste zu den mich umgebenden grünen Hügelwellen und gelb sich färbenden Roggenfeldern, so wie zu dem Gange selbst, dessen Ziel der lieblichste der deutschen Poeten war. Die Allee bricht bei Lustnau ab, dem durch die heimatliche Sage berühmten und durch Uhlands geschmackvolle Abhandlung: Die Toten von Lustnau unvergeßlich gewordenen Dorfe. Zwischen den in den Ort hineinschwankenden Heuwägen, hinter Büschen und Bäumen tauchten die Tübinger Pfalzgrafen empor, Hirschjagd und Reiherbeize belebten die sagenumsponnenen Höhen und eine Gruppe rührender und ergreifender Gestalten aus der sinnbildlichen Welt zerstreute sich durch den von der grellen Junisonne beschienenen Flecken, in den ich hineinsah. Von Lustnau läuft die Straße, links abzweigend, schnurgerade, baumlos, bis nach Bebenhausen, und so schwül der Tag sich anließ: meine von all' den empfangenen Eindrücken erhöhte

Stimmung verdorrte nicht. Zudem gaben mir Vischers ergötzliche Schilderungen der Eigenart Justinus Kerners und dessen „Reiseschatten", worin ich während der Eisenbahnfahrt gelesen hatte, das vergnüglichste Geleite. Dieses seltsame, übermütige Büchlein kann beinahe als der Schlüssel benützt werden zu dem Rätsel der heiter gewordenen, lichtgetränkten Romantik der lyrischen Poesie Schwabens. Wer es nur obenhin betrachtet hat, der wird freilich über einen Schlüssel lächeln müssen, welcher um seines bizarr krausen Bartes willen füglich in gar kein Schloß gesteckt werden kann; wer sich aber die Kraft des Spielerischen vergegenwärtigt, die in den Reiseschatten waltet, das humoristische Vermögen, welches Ernst und Torheit, Sinn und Unsinn auf das tollste durcheinander mengt, ohne den Wirrwarr der Situationen in eine Abgeschmacktheit zu verwandeln und ohne den Bestandteilen des Wunderbaren das Merkmal einer künstlichen Magie aufzudrücken, wer sich dieses vergegenwärtigt, dem werden die Chiffren der hellen, noch in ihren Zauberkünsten menschlichen Phantasie Uhlands wie der von griechischem Geiste angewehten, von schalkhafter Laune gekreuzten Elfenlyrik Mörikes um Vieles williger Rede stehen. In Kerners Reiseschatten gaukeln noch die Elemente närrisch unstät umher, welche bei Uhland, wie bei Mörike, in Form gebunden, disziplinert, man verzeihe hier den Schulausdruck, abgeschäumt und abgeklärt worden sind. „Ich stellte mich

an die Heerstraße", heißt es in dem schnurrigen Büchlein, „und ließ die Gegenstände an mir vorüberziehen. Da kamen schön geputzte Landmädchen mit Körben auf den Köpfen scherzend des Weges; Juden mit langen Bärten; ein Blinder, der sich von einem Kinde führen ließ; Spielleute zogen vorüber; auch kamen bald ganze Herden Zugvieh, das man zu Markte trieb und viele Wägen mit allerhand Gerätschaften. Schon längst bemerkte ich, daß ein Gartenhaus vom Berge ins Tal sich herniederbewegte, das kam immer näher und näher; aber da erkannte ich, daß es eine alte Kutsche war, mit hohen vergoldeten Fenstern. In ihr saß eine Frau, die war mit einer Menge Schachteln umstellt und hatte eine große Haube auf. Zu ihrer Rechten saß ein Mann in einer Perrücke, der hatte einen langen Stock neben sich stehen, dessen silberner Knopf, mit einer dicken Quaste von schwarzer Seide geziert, durchs Fenster sah ..." — Wie wunderlich nimmt sich solcherlei aus und dennoch wie natürlich, fügen wir augenblicklich hinzu. Und wo wir der Natürlichkeit in dieser Weise nicht begegnen, da tritt sie uns mit der des Halbtraumes an oder als mutwilliger Einfall, der bald den Tiefsinn versteckt, bald eine launige Satire umhüllt. Der mit der Stockbibel, in einem wachstaffetenen Rocke, auf einem Rappen von lebendigem Leder und einen grünen Sonnenschirm über dem Haupte, vorüberreitende Pfarrer, der obendrein auf der Nase ein großes

rotes Pflaster liegen hat; der wunderliche Chemikus, der Fenstervorhänge aus gebleichten Wespennestern verfertigt; der im Universitätsstädtchen von seinem Eigner auf der Durchreise vor mehreren Jahren vergessene Stock, welcher nach eifrig gepflogenem Besuche der Hörsäle und redlich aufgewendeter Anstrengung unterdessen Doctor legens geworden und von dem ehemaligen Besitzer sofort wiedererkannt wird; der in die Neigungen und Heimlichkeiten der Blumen eingeweihte sinnreiche junge Mönch: das sind Geschöpfe der stammbürtigen, den Württembergern gemeinsamen freien Einbildungskraft, welche auch Uhlands „Glück von Edenhall", Mörikes „Schlimme Greth", welche Wilhelm Hauffs „Phantasien im Bremer Ratskeller" und Hermann Kurz' „Figuren und Arabesken" entzündet und beseelt hat. Das Ungewöhnliche, Unwirkliche, Unheimliche, Dämmerhafte, bei den norddeutschen Romantikern beängstigend, gespenstisch, ich möchte sagen: boshaft phantastisch, erdenschwer oder metaphysisch sich verflüchtigend, hat sich in den romantisch überglänzten Dichtungen der Alemannen die Leichtigkeit der Traumgebilde, das Lächeln des Humors zu bewahren gewußt und hat mühelos den schmalen Steg in die Wirklichkeit und in die Tageshelle zurückgefunden.

Mörikes Poesie vollends gewährt den Eindruck süßesten Spielens. Und das hin und wieder in ihr bemerkbare Zwielicht mutet uns ungefähr wie ein von

brennenden Kerzen funkelndes Gemach an, dessen Flügel-
türen in den sommerhellen Garten hinaus offen stehen.
Diese Vergleichung ist keine willkürlich herbeigeholte:
sie entspricht vielmehr einem tatsächlichen Zuge aus
dem Jugendleben des Dichters. David Strauß hat ihn
erzählt in seinen Bemerkungen über Mörike, die also
lauten: „.. Von dem geheimnisvollen Brunnenstübchen,
von dem am Tage künstlich verdunkelten und kerzen-
erleuchteten Gartenhause, wo er mit seinen Erwählten
im Shakespeare lese, oder von Orplid, der Stadt der
Götter, sich unterrede, gingen nur dunkle, wunderliche
Sagen im Volke. Nun wurde es Einem einmal so gut
— das hielt aber schwer — in seine Nähe zu kommen
und, war er ernst, von seinem aus innerstem Seelen-
grunde heraufquellenden Worte getroffen oder in heiterer
Stunde von seinem unvergleichlichen Talente humo-
ristischer Mimik fortgerissen zu werden. Man wußte
nicht, wie einem geschah; an die Geniefrage dachte man
gar nicht, so wenig als Mörike selbst daran dachte;
das aber wußte man, fast noch ohne seine Gedichte
zu kennen, daß hier ein Dichter sei. Ja, Mörike ist
für uns Alle, die sein Wesen unmittelbar oder mittel-
bar berührt hat, das Modell dessen geworden, was
wir uns unter einem Dichter denken. Und wir waren
an kein schlechtes Modell geraten, sollte ich meinen.
Ihm verdanken wir es, daß man keinem von uns je-
mals wird Rhetorik für Dichtung verkaufen können;

daß wir allem Tendenzmäßigen in der Poesie den Rücken kehren; daß wir Gestalten verlangen, nicht über Begriffsgerippe künstlich hergezogen, sondern so wie sie leiben und leben, mit Einem Blick vom Dichter erschaut und ins Dasein gerufen. Ja, Mörike ist Dichter, jeder Zoll ein Dichter und nur Dichter . . ." Sollte dies Letztere vielleicht ein Mangel sein? fragt Strauß und bejaht diese Frage, im Hinblick auf Schiller, der bei weitem nicht das gewirkt und selbst als Dichter das nicht geworden wäre, was er geworden ist, wenn er bloß Dichter, nichts als Dichter gewesen wäre. Er sei aber zugleich Philosoph, zugleich Mann der Freiheit gewesen und nur dadurch, daß er die Summe seines immerhin ansehnlichen, doch je nachdem man Vergleichungen anstelle, auch wieder mäßigen poetischen Betriebskapitals mit jenen beiden anderen Ziffern multipliziert habe, sei es ihm gelungen, die Schätze aufzuhäufen, durch die sein Volk reich geworden. Strauß wünschte Mörike derbere Freß- und Verdauungswerkzeuge; die rauhe, rohe Wirklichkeit, die Geschichte mit ihrem oft herben Kern sei unserem zartgefügten Dichter eine zu harte Nuß gewesen. Lied, Märchen und Idyll wären darum die Felder Mörikes, nach dem tragischen Lorbeer werde er nie greifen und den epischen des Romanes habe er nur so weit gewonnen, als dieser innerhalb der bezeichneten Gebiete sich halte. Wir können all dem gerne zustimmen, bis auf den obigen

Wunsch, den wir nicht zu teilen vermögen, weil eben die Artung Mörikes mit darauf beruht, daß ihm jene derberen Werkzeuge versagt wurden. In dem Umstande aber, daß ihm neben den außerpoetischen Zusätzen, die wir bei den dichterischen Geistern erster Ordnung allerdings antreffen, auch die unpoetischen glücklicher Weise fehlen, scheint mir die nur langsam herangewachsene und noch immer nicht besonders große Teilnahme des Publikums für seine Poesie begründet. Da die Mehrzahl der Menschen nicht selten an Kupfer ihr Genügen finden, was Wunder, daß sie dann die oratorische und „zeitgemäße" Legierung begehren, wenn ihnen einmal poetisches Gold so recht behagen und dienlich sein soll. In Mörikes Dichtung aber ist eben nirgendwo ein unreiner oder falscher Flimmer.

Die Poesie dieses Dichters, so wenig sie Besonderes für sich anspricht, so wenig sie Zeichen und Wunder tun will, grenzt doch den Kreis der Genießenden wie von selbst enger ab, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn sie hat vom Fremdling einen Zug, den Zug der Ungewißheit eines Kindes oder eines jungen Mädchens über seine Herkunft. Eine eigentümliche Verbindung von Heiterkeit und Nachdenksamkeit, deutsch, ja schwäbisch volkstümlicher Empfindung und jonischer Formgebung, malerischen und musikalischen Ausdrucks redet zu uns in seinen Gedichten. Namentlich verleiht ihnen die lyrisch geradezu einzige Mischung des Ma-

lerischen und Musikalischen den Zauber mildesten Glanzes. Zwar leuchtet auch die Poesie Hölderlins, des Mittlers zwischen Schiller und den überwiegend lyrischen Sängern Schwabens, in einem ähnlichen Doppelglanze, aber sein schweres Gemüt schlägt denn doch immer mächtig vor und verhindert das holde Zusammenfließen von Ton und Farbe, Melodie und Gestalt. Diese Paarung und Verschlingung des sonst Getrennten und sich Fliehenden nehmen wir überall an Mörikes Lyrik wahr. Von der Romantik hat sie etwas Schwankendes und Schwebendes, gleichsam den Schleier der geschichtlichen Zwischenzeit entlehnt, nicht das Kolorit, nicht die Formen; vom Himmel der Griechen und von ihrer Kunst die Durchsichtigkeit des Lichtes und die schöne Strenge der Umrisse. Die keusche, niemals jedoch furchtsame Sinnlichkeit Mörikes ist nicht zu dicht am Begehrlichen weggehoben, aber auch nicht im Geziemenden gefesselt. Seelisches und Bildliches fallen einander taktvoll, wenn ich so sagen darf, ins Wort; darum schmilzt das Eine nicht in lyrischen Ergüssen dahin, darum erstarrt das Andere nicht zu Platen'scher Plastik. So nach vollkommenem Bedürfnis sich im Gefühl netzen und so rasch im Auffluge durch die sonnige Luft, vogelgleich wieder trocken werden, das hat seit Goethe kein Lied außer dem Mörike'schen zu leisten vermocht.

Am liebsten versteckt sich sein persönliches Bekenntnis hinter lyrischen Bildern.

Agnes.

Rosenzeit! wie schnell vorbei,
Schnell vorbei,
Bist du doch gegangen!
Wär' mein Lieb' nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen.

Um die Ernte wohlgemut,
Wohlgemut,
Schnitterinnen singen.
Aber ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut,
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche so durch's Wiesental,
So durch's Tal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tausend Mal,
Tausend Mal,
Er mir Treu' geschworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde;
An dem Hut mein Rosenband,
Von seiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Nur aus tiefen Brunnen schweben die schlanken Gestalten der Sage und des Märchens herauf — und wahrlich, die unseres Dichters sind ihnen schwester=

lich verwandt. Um diese Brunnen herum aber sprießt das in bunten Ranken sich ausbreitende Leben des Humors.

Gedanken und Vorstellungen solcher Art hingegeben, um mir das Charakterbild des Dichters deutlich zu machen, den Frohsinn angenehmer Erwartung im Herzen, ungeachtet der perlenden Tropfen, die mir die Junisonne beschert hatte, so wanderte ich Bebenhausen zu, wo ich eine halbe Stunde vor Mittag anlangte.

Bebenhausen liegt in einer engen Talmulde, von tiefgrünen, einen beinahe reifrunden Kreis bildenden Waldhügeln eingesäumt. Um das uralte Kloster, eine ehemalige Cisterzienser-Abtei, das sich herrenhaft heraushebt, sind wenige Bauernhäuser und -Höfe so wie einzelne Gebäude kleinbürgerlichen Ansehens zerstreut herum gebaut. Ich stand auf dem Balladenboden des „Letzten Pfalzgrafen".

Im Schönbuch um das Kloster her,
Da hab' ich das Gejaid,
Behalt' ich das, so ist mir nicht
Um all mein And'res leid.

Hierher war ungefähr vor einem Jahrhundert Schellings Vater als Prediger und Klosterprofessor berufen worden, um in der theologischen Bildungsanstalt als welche die alte Abtei diente, die jungen Leute von ihrem sechzehnten bis zu ihrem achtzehnten Lebensjahre für das Tübinger Stift vorzubereiten. In Bebenhausen

hatte der Knabe Schelling den ersten Unterricht genossen, um alsdann auf die lateinische Schule nach Nürtingen gebracht zu werden. Ich stieß hier also überall auf poetische und literargeschichtliche Reminiszenzen, welche Beziehungen zu dem Wesen und dem Lebensgange Mörikes vorstellen konnten. Die Zusammengehörigkeit der hervorragenden Persönlichkeiten wie der denkwürdigen Lokalitäten Schwabens und die aus der Vergangenheit in die Gegenwart des Landes sich hereinspinnenden und sich fortsetzenden Fäden überlieferter Sitte und Anschauung verleihen jedem Einzelnen das Gefühl der Sicherheit und der Besitzfreude, verknüpfen das Allen Gemeinsame zu wohltätiger Einheit, in deren Ringe sich dann das individuell Eigentümliche wie unter der Obhut der ganzen Stammeskraft entwickelt. Daher das Abgeschlossene und Nachdrückliche des Charakters, welches einem im Verkehr mit den verschiedenartigsten Söhnen Schwabens vor Allem auffällt.

Die Klosterglocke hat eben tonklar den Mittag eingeläutet, als ich die Holztreppe des Hauses hinanstieg, wo Eduard Mörike seine Sommerfrische hielt. Ich schritt den dämmerigen Bauernkorridor entlang, in welchem sechs bis acht Türen nebeneinander wie an geistlichen Zellen sichtbar wurden, und pochte an eine jede. Endlich trat aus einer derselben ein mittelgroßer Mann heraus, ein Käppchen auf dem Haupte, in einem

altmodischen langen Rocke, der ins Bunte schillerte. Das Verdrießliche der Störung überflog, wie mich bedünkte, sein Gesicht, als ich fragte, ob er der Dichter Mörike sei. „Der bin ich“, lautete die kühl ernste Erwiderung. Nun nannte ich meinen Namen und sogleich klärte sich sein Antlitz freundlich auf, er faßte mich an beiden Händen und führte mich in seine Stube. Sofort begann er von seiner Undankbarkeit zu sprechen, weil er mir auf die letzten Briefe und Zusendungen nicht geantwortet habe, und er meinte, daß er so viel Liebe nicht verdiene. Während ich ihm sagte, daß ich nur auf wenige Stunden gekommen sei, ergriff er von neuem meine Hände, indem er der beschwerlichen Wanderung an so heißem Tage gedachte. Der unzufriedene Mann, der kurz zuvor an seiner Wohntüre mir die nötige Antwort gegeben, schien wie im Zauberspiel verschwunden und anstatt seiner ein ihm ähnlich sehender mitteilsamer Gastfreund über die Schwelle getreten zu sein. Ehe hundert Worte gewechselt waren, verkehrte er mit mir vertraulich. Ich suchte die Vorstellungen, die ich mir längst von ihm gebildet hatte, in seinem Auge, seiner Stimme, seinen Bewegungen wiederzufinden, wobei das Phantasiebild unaufhörlich und insolange Abänderungen erfuhr, bis es unmerklich vom meisternden Leben beseitigt war, wie mir dieses schon einige Male geschehen ist. Später erst vollzog sich der Einklang zwischen vielen der mitgebrachten Vorstel-

lungen und dem empfangenen Eindruck der Wirklichkeit. Eine transparente Leidenschaftlichkeit, ein in der Sommerwärme der Empfindung gezeitigtes Naturell war der vorherrschende Eindruck, der sich meiner bemächtigt hatte. Ich mußte an die Worte Winckelmanns denken, über die feurige Einbildung der Menschen südlicher Länder, eine Einbildung, die aber nicht aufgebracht und aufwallend sei, sondern mehr gleichmäßig, wie die Witterung dieser Länder, wo ein glückliches Phlegma der Natur wirke. Feurig, aber nicht aufgebracht: dies bezeichnete nach meinem Gefühl vollkommen Mörikes Temperament und Redeweise. Sein Gespräch, sparsam mit Gleichnissen, wie seine Poesie, war in seiner Ganzheit bildlich und verstärkte oder verdeutlichte sich fortwährend durch Mimik. Dieses dürfte auch den Anflug des Theatralischen erklären, das mich an ihm hin und wieder und, wie ich offen gestehen will, befremdlich berührte. Er sagte mir Angenehmes über eine meiner Arbeiten, die ich ihm vor Jahren zugeschickt hatte, und er glitt von diesem Gegenstande auf die Poeten unserer Tage herüber. Sein menschliches Wohlwollen, das sich schon in Ton und Miene unzweideutig kundgab, hatte aber nicht das glimpfliche Urteilen über literarische Leistungen zum Gefährten. Vielmehr trugen seine Ansichten das Gepräge der Strenge und wo sie sich billig verhielten, da fügte sein Schmunzeln den ergänzenden Kommentar

hinzu. Mit zündender Heftigkeit, der jedoch nichts irgendwie Gereiztes beigemischt war, sprach er über Diesen und Jenen, dessen Ruhmesertrag in schreiendem Mißverhältnis zu dem steht, was er bietet und bieten kann. Gewiß hat Mörike niemals den Lober gemacht, den zärtlichen Schutzherrn des Mittelguten unter vier Augen, gleich Grillparzern, der sich dadurch den literarischen Unbequemlichkeiten entzog, denn an empfindlichem Geschmack und an schroffem Widerwillen gegen alles Unzulängliche blieb er hinter keinem bedeutenden Künstler zurück. Unter den neueren Dichtern rühmte Mörike Theodor Storm und Gottfried Keller. Dem erstgenannten, meinte er, hafte nichts von der Superklugheit an, welche sich unausstehlich in die eine und andere der norddeutschen Produktionen einschleiche — und nun gab er ein kleines mimisch-rednerisches Intermezzo zum Besten, worin er den schlaff überlegenen Sprachwendungen und halb ausgewischten Sprachlauten des Berliner Großsprechers einen Faden Rezensententext unterschob. Meinen Einwurf, daß das falsch Biderbe hinwiederum die Bücher und die Umgangsformen der Süddeutschen zuweilen entstelle, ließ er gerne gelten. Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ nannte er eine makellose Dichtung, die sie abschließende wilde Hochzeitsfeier ausgenommen, welche nach seinem Gefühl zu stark ins Sinnliche hineinschwelle. An Paul Heyses „Salamander“ bewunderte er die Kunst im Gebrauch

der Terzine; die Formvollendung des Verses habe hier den Höhepunkt in unserer Literatur erreicht. Meine Bemerkungen über das mir Charakteristische seiner eigenen Lyrik steigerten die Lebhaftigkeit seiner Stimmung und bei einem Ausdrucke, dessen ich mich nicht mehr entsinne, fiel er mit der hastigen Frage ein, ob derselbe mir eben in diesem Moment gekommen sei? Diese Frage und die spielerische Wichtigkeit, womit er sie an mich stellte, zeigten mir den ganzen Mörike. „Nicht jedermann ist Ihrer Meinung über mich", hub er nach einer Weile an. „Herr Heinrich Kurz z. B. hat nichts als Schlechtes über mich zu sagen gewußt; bloß meine Übersetzungen des Theokrit usw. fand er gelungen; er verstand aber von den griechischen Idyllendichtern gerade so viel wie von der Poesie überhaupt. Warum er eigentlich mich allein so gehässig anfuhr, das scheint offenbar darin begründet, daß ich seinen Wunsch höflich abgelehnt hatte, ich solle ihm Biographisches über mich mitteilen. Ich tat dies deshalb nicht, weil ich Herrn Kurz nicht kannte." Der Unterschied zwischen Mörikes Verhalten in dem gegebenen Falle und jenem der meisten zeitgenössischen Poeten und Schriftsteller überraschte mich nicht. Für wen die Natur nichts oder doch nur sehr wenig getan hat, der muß selbst für sich etwas tun, wenn er den flüchtigen Beifall des Tages hoch anschlägt.

Nachdem wir in ein anderes Zimmer gegangen

waren, wo der Mittagstisch gedeckt war, da rief Mörike sein Töchterchen, ein siebzehnjähriges, hübsches, schüchtern in sich geschmiegtes Kind, dem man die Anhänglichkeit an den Vater aus den Augen las. Auf meine Versicherung, daß ich mein Mittagsessen bereits hinter mir hätte, weil ich, durch den Marsch hungrig geworden, gleich im Gasthause eingekehrt sei, erwiderte Mörike, daß ich wenigstens von der guten Suppe kosten müsse und ein Glas trinkbaren Weines nicht verschmähen dürfe. „Wer weiß, lieber Emil Kuh, wann und ob wir wieder beisammen sitzen!“ Auch das Töchterchen, deren Fürsorge um ihn und deren geschickte Hand am Herde der Vater zwischen Rührung und Schalkhaftigkeit geteilt pries, auch das Töchterchen sprach mir mädchenhaft zu. Das karge Mahl, der siebzigjährige Dichter, die von dem göttlichen Geschenk des Gesanges untrennbaren feinen Sinne, das beredte Auge und das farbige Wort, womit solch ein Menschenkind für den Tropfen, der ihm mundet, zu danken vermag: dies alles erzeugte in mir eine Wehmut, die mein Gespräch mit einem Male ins Stocken brachte. Außerdem wußte ich, daß sich seine Frau vor kurzem von ihm getrennt habe. Als die Tochter hinausging, um den schwarzen Kaffee zu bereiten, da neigte sich Mörike bewegt zu mir herüber und lispelte: „Ihnen muß ich ein Wörtle über mein häusliches Unglück sage, gegen niemand rede ich davon, aber zu Ihnen kann ich es. Es bliebe sonst

was Fremdes zwischen uns." Nun gab er mir in undeutlichen, wenngleich nicht unverständlichen Konturen eine Schilderung dessen, was man mir schon in Stuttgart erzählt hatte. Er sprach noch leise und war mit seinen Mitteilungen noch nicht zu Ende, als eben der dampfende Kaffee hereingebracht wurde. „Ja, die ist bei mir geblieben!" sagte er, mit dem liebreichsten Blick zu der wieder in das Zimmer tretenden Tochter gewendet, welche den Blick verzinst zurückgab und sich stille neben uns niederließ. Es war ein schöner Zug der Aufrichtigkeit, daß Mörike das verhüllte Gespräch vor dem Kinde plötzlich lüftete.

Allgemach löste sich der an Mörike fühlbare Druck der letzten halben Stunde, er holte ein Paket herbei, welches die Briefe Moriz v. Schwinds an ihn enthielt, aus denen er mir vorlas, nachdem er die Besonderheit dieses Künstlers skizziert und dabei die Österreicher günstig bedacht hatte. Es waren launige, witzige, mitunter gemütswarme Briefe und Zettelchen, denen auch hier und dort Reime und Federzeichnungen beilagen. Mörike deklamierte mehr, als er las, und alsdann war seine Aussprache von dem Eigensinn des Dialekts gereinigt. Ein paar schwankhafte Zeichnungen rührten von seiner eigenen Hand her, Gelegenheits- und Anspielungsblätter, welchen er Erläuterungen hinzufügte, wobei er sich noch jetzt an einzelnen drolligen Anlässen erbaute. Je länger ich ihn betrachtete, desto

entschiedener behauptete sich der von Anfang an in mir erregte Eindruck eines Musikerkopfes. Das gelehrig Aufmerksame, das vom Hineinhorchen zu stammen scheint, verbunden mit einer behaglichen Sinnlichkeit, als ob sie durch das Prassen in der Tonfülle erzeugt worden wäre: diese Musikermerkmale blieben das vorzugsweise auf mich Wirkende in Mörikes genußfroh leuchtendem Gesicht; nur die sanft gewölbte, glatte Stirn, zu welcher der Kranz Tibulls gehörte, widersprach diesen Merkmalen, namentlich wenn Mörike sich erhob und in straffer, jugendlicher Haltung seine siebzig Jahre Lügen strafte.

Da ich voraussetzte, daß Mörike ein Stündchen Nachmittagsruhe halten wolle, so entfernte ich mich, nachdem ich versprochen, auf ein Weilchen wiederzukommen und dann erst Abschied zu nehmen. Ich besah mir unterdessen das alte Kloster, aber ohne die Empfänglichkeit für den künstlerischen Eindruck desselben in meiner damaligen Stimmung aufbringen zu können, und setzte mich hernach in die schattige Ecke einer Wiese, die eben gemäht wurde. Tiefer denn je durchdrang mich jetzt der Geist der Mörike'schen Erzählung: „Mozart auf der Reise nach Prag." Was die Romantiker erfolglos versucht, was sie nur gewollt, aber nicht gekonnt haben, das Leben der Musik in das poetische Wort zurückzulösen, die sinnliche Unbestimmtheit der tönenden Harmonie und der Melodie in die bestimmte Plastik

der Dichtkunst umzuschaffen, den Gesang denken und das Gedachte singen zu lassen, dies ist jener Erzählung Mörikes allein geglückt. Und wie so ist es ihr geglückt? Indem sein Wille nicht arbeitete, als ihm ein Können vorschwebte, indem kein phantastischer Hang nach dem Undarstellbaren bei ihm die künstlerische Reizbarkeit ersetzte, welche den Wellenbewegungen des dichterischen Spieles folgt und nachgibt, indem er zu einem lockeren epischen Körper verdichtete, was in tausend elementaren Tongestalten durcheinander flutet. Es ist nichts als die Reise Mozarts nach Prag, die Mörike erzählt, und zwar keine abenteuerliche, keine genialische und keine mit dem Gepränge spekulativer Einbildungskraft vorgetragene Reise. Dennoch nimmt sich diese Produktion als die in einen anderen Leib gegossene Süßigkeitsmusik des Schöpfers der „Zauberflöte“ aus, wir glauben alle Arien und auch alle Textworte wiederzuhören, ja sogar die seidenen Höschen und tafftenen Röckchen, das Flittergold und die nachgeahmten Theatersterne und -Wasserfälle rauschen und gleißen und blinzeln und plätschern in der anmutklaren Dichtung des schwäbisch-hellenischen Mörike. Das Bild Mozarts, wie er in dem barockartig ausstaffierten fürstlichen Garten die Pomeranze, die er vom Zweige gebrochen, besorgt ob des verübten Frevels und gleichwohl lüstern vor sich hinhält, vereinigte sich in meiner Imagination mit dem Bilde des Gastfreundes zu Bebenhausen.

Als ich bei Mörike wieder eintrat, da reichte er mir ein noch ungedrucktes Gedichtchen, dessen Abschrift er gerade vollendet hatte, zum Angedenken. An der Spitze des Blättchens befand sich eine auf sein Geheiß von der Tochter Hand aufgeklebte, aus schwarzem Papier geschnittene Blume, welche eine kunstfertige Dame neben allerlei Silhouetten ihm verehrt hatte. Von den Silhouetten schenkte er mir jene Uhlands, Friedrich Vischers und Eduard Dubocs. Das Gedichtchen lautet folgendermaßen:

Ich hatt' ein Röslein wunderzart
Auf diesen Tag für dich gespart;
Allein es welkte vor der Zeit,
Ihm selbst wie mir zu großem Leid,
Es welkt' und starb! — Vielleicht jedoch,
Sein bitter Los ihm zu versüßen,
Vergönnst du seinem Schatten noch,
An deinem Feste dich zu grüßen.

Ich hatte diese Verse kaum gelesen, als Mörike auch schon neue Sächelchen aus der Lade des ärmlichen Tisches hervornahm, an welchem er saß: zwei andere in seiner Sammlung nicht enthaltene Gedicht: „An eine junge Freundin. Nach einem Blumenmaskenballe" und „Der Abgebrannte. In das Album für Hamburg. Juni 1842." Dieses entstand in Cleversulzbach, zur Zeit, als Mörike dort das Amt des Pfarrvikars bekleidete. Auch ein Jahrmarktsbildchen, „Der Spängler",

legte er, des unten angebrachten Leberreims wegen, scherzweise bei, denn dieser Reim, sagte er, charakterisiere allerliebst die Poesie Wolfgang Müllers von Königswinter. Dann rezitierte er ihn prustend, iadem er sich katerhaft emporsträubte:

Ich klimpre und klopfe was weg,
Vom Morgen bis spat in die Nacht,
Bis ich aus mancherlei Blech
Die schönsten Waaren gemacht.

Das Beste hätte ich bald vergessen, rief er hierauf, kramte wiederum in der Lade und händigte mir die Abschriften dreier Briefe von David Strauß ein, welche dieser in dem Leidensjahre vor seinem Tode an einen Freund in Stuttgart über Dichtungen Mörikes geschrieben hatte, „Die nehmen Sie gleichfalls mit", sagte er liebreich, „aber wenn Sie dieselben öffentlich benützen, so dürfen Sie den Namen des Adressaten nicht nennen, weil ich keine Erlaubnis dazu habe." — „Gedichte, ausgeschnittene Papierblumen, Jahrmarktbildchen mit Reimen, Briefe über Poesie!" versetzte ich, indem ich ihm die Hand drückte, „Sie leben in der vergoldeten Wirklichkeit!" Ich mußte an die von Poesie durchströmte Welt der Araber in Spanien denken, an die Zeit, als Gedichte, in vielfachen Verschlingungen sich um Wände und Säulen windend, einen Hauptschmuck der Paläste bildeten und selbst in den Staatskanzleien die Dichtkunst eine Rolle spielte, als die trockensten

Chronisten ihre Bücherseiten mit metrischen Fragmenten verzierten, als sogar der Ackersmann hinter dem Pfluge Verse machte und die Gabe der poetischen Improvisation fast in jedem Bauer sprudelte. Schon den jugendlichen Mörike hatte dieser spielerische Geist erfüllt, wie wir früher vernommen haben, als von den murmelnden Brunnenstuben und den künstlich verdunkelten Gartenhäusern die Rede war. In seinem Alter pflegte er Blumen, betrachtete oft eine ganze Weile einen Rosenstock, um die Schattierung der Farbe herauszufinden, schaute nach Tische gerne träumerisch in sein Aquarium und las häufig in den vergilbten Briefen abgeschiedener Freunde. — David Strauß hatte das volle Verständnis für diese Natur und es bezeichnet die vorher erwähnte Zusammengehörigkeit der Schwaben, daß er die intimsten Zeugnisse der Poesie Mörikes zu würdigen imstande war.

In dem einen der Briefe Strauß' vom 4. September 1873 bespricht er das Gedicht: „Der Besuch in der Karthause", das er den schönsten der Sammlung anreiht und als dem unschätzbaren „Thurmhahn" ebenbürtig erklärt. „Ich möchte es eine humoristische Elegie nennen und eben dieser Gegenschein von Trauer und Scherz bringt eine zauberhaft hochpoetische Wirkung hervor. Eine Welt ist untergegangen, die zwar höchst liebenswürdig, aber doch bereits durch inneren Widerspruch so zersetzt und dessen für sich so geständig war, daß ihr bleibender Bestand kaum gewünscht werden

konnte. Der Karthauser Prior, der sich an Catull und leckerer Tafel behagt; der Klosterschaffner, dem es wohler im Küraß als in der Kutte wäre und der zuletzt die Uhr, die ihm vom letzten Stündchen spricht, sorgfältig beiseite schafft — das sind so heitere Präsagia des Untergangs dieser ganzen sonst so liebenswürdigen Lebensform, daß wir denselben, nachdem er nun gekommen, zwar schmerzlich, aber nicht ohne ein heiteres Requiescat! empfinden. Und das Alles spiegelt sich zuerst in der Ironie des erzählenden Arztes, dann in dem versöhnenden, erklärenden, Alles ausgleichenden Humor des Dichters auf eine Weise ab, die unser ganzes Gemüt füllt und befriedigt." — In dem zweiten Briefe vom 28. November desselben Jahres knüpft er an das die „Karthause" exponierende Gedicht: „Dem H. Prior der Karthause J." sinnige Bemerkungen. Den dritten der Briefe teile ich nach der mir vorliegenden Abschrift mit:

Ludwigsburg, den 18. Dez. 1873.

Über Mörikes Schön Rohtraut.

Von Meistern lernen wir immer und in allerlei Weise. Zunächst natürlich von ihren Vorzügen, dann auch von ihren Mängeln. Besonders lehrreich aber ist, was uns erst als Mangel erschienen war, als Vorzug erkennen lernen.

So hatte ich gegen das oben angezeigte Gedicht, infolge meiner Schwärmerei für natürlichen Ausdruck, längere Zeit ein Vorurteil, seine altertümliche Sprache wollte mir gemacht erscheinen. Wollte ich die Richtigkeit dieses Urteils prüfen, so mußte ich in die Grundidee des Gedichtes einzudringen suchen, denn ging jene Sprache aus dieser Grundidee hervor, so war sie natürlich und nicht gemacht.

Schön Rohtraut ist ein Mädchen, das in einem Falle nicht die Strenge, Spröde macht, weil sie weiß, daß sie an sich streng und spröde ist; ein Herz, das es wagt, einmal mit sich zu spielen, weil es weiß, daß es sich in der Hauptsache fest und sicher in der Gewalt hat. Und in dem Knaben hat sie sich nicht getäuscht, hat eine der ihrigen verwandte Natur gefunden. Das Gedicht ist von einer strengen Keuschheit, einer herben Süßigkeit, einer gesunden, gefaßten Kraft, die eine eigene Form verlangte. Ohne Anklang in den Sitten moderner Zeit, muß es auch seine Sprache aus der Vorzeit nehmen. Selbst im Versbau hat der Dichter eine gewisse Härte und Starrheit mit zartestem Wohllaut zu mischen gewußt. Wie würden andere Dichter das gleiche Thema behandelt haben? Ein Heine frivol, also gar nicht. Bei Uhland wäre es nicht ohne Sentimentalität abgegangen, was gleichfalls etwas Anderes gegeben hätte. Für Schiller lag wohl das ganze Thema abwegs. Goethe würde die Aufgabe wenigstens nicht

besser gelöst haben, aus dem einfachen Grunde, weil sie besser, als von Mörike geschehen, gar nicht zu lösen ist.

Von den Kompositionen des Gedichts ist mir leider keine zu Ohren gekommen. So viel ich weiß, hat unter Anderen Mendelssohn eine geliefert. Sofern er in Alles sich hineinzuempfinden wußte, mag sie ihm gelungen sein; von Hause aus kongenial ist ihm die Dichtung nicht gewesen."

Alle diese Kostbarkeiten und Scherzgeschenke schob Mörike in ein Leinwandkuvert, das ich als ein Ränzchen, ohne welches ich auf Wanderschaft gegangen war, heimtrug. Auf das von mir erbetene Exemplar des längst im Buchhandel vergriffenen „Maler Nolten", mit dessen Umarbeitung er sich derzeit beschäftigte, schrieb er eine Widmung für mich, zum ausdrücklichen Zeichen, daß ich nachmals dieses Exemplar erhalten solle; auch könne ich dann Vergleichungen anstellen und ihm den empfangenen Eindruck schildern.

Beim Abschiede küßte er mich und ich drückte noch meine Lippen auf seine Hand. Das Käppchen schwenkend, sah er mir aus dem Fenster freundlich nach. Die Seele gefüllt, aber nicht heiter, trat ich bei gewitterhaft bewölktem Himmel den Rückweg nach Tübingen an.

In seiner Mozart-Novelle kommen die nachstehenden Verse vor:

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde;
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk' es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis geh'n
Mit deiner Leiche,
Vielleicht, vielleicht noch eh'
An ihren Hufen das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!

Zwar glaubte ich nicht, als mein Blick auf das in der Entfernung zu einem grünen Fleck zusammengeschmolzene Bebenhausen zurückschweifte, daß die Junisonne des nächsten Jahres des Dichters Grabhügel überglänzen werde; aber ein dunkles Gefühl sagte mir doch: Du wirst den alten Mörike nicht wiedersehen.

Meran, 10. Juni 1875.

Inhaltsübersicht.

Seite

Seite

VII. R. Hamerling.

VIII. Fr. Hebbel.

IX. Fr. Hölderlin.

X. W. Jordan.

XI. G. Keller.

XII. H. Lorm.

Seite

XIII. O. Ludwig.

XIV. E. Mörike.



